

CAMPOS CRUZADOS: POLÍTICA Y CAMPO LITERARIO EN ESTRELLA DISTANTE, DE ROBERTO BOLAÑO¹

***Crossed Fields: Politics and Literary Field in Estrella Distante,
by Roberto Bolaño***

Pedro Luis Vargas Álvarez

Universidad Simón Bolívar
Departamento de Lengua y Literatura
Edificio EEGG, piso 3
Sartenejas, Caracas 1080-A, Venezuela
Telf. (58 12) 906 38 80 / 906 38 91
luisvargas@usb.ve

RESUMEN

En este trabajo pretendo analizar la manera en que en la novela *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, se representan los cruces entre política y estética como claves para entender el funcionamiento del campo literario chileno de la dictadura de Augusto Pinochet. Quiero sostener que en esta novela se muestran las implicaciones de una propuesta estética de vanguardia que pretende hacer la apoteosis de la guerra y de la muerte, y que escribe y funda en clave artística un nuevo orden del campo que replica y justifica estéticamente el nuevo orden de la nación. En este sentido, el proyecto de escritura bárbara que aparece en la novela es, a un tiempo, la escritura de unas nuevas *reglas del arte* y de unas nuevas reglas del orden político-social, marcadas por la amenaza permanente de la guerra y la muerte.

Palabras clave: política, campo literario, vanguardia, reglas del arte.

¹ Quiero agradecer a la profesora Daniuska González del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar por haberme ayudado a pensar y a revisar estas ideas. Su arduo conocimiento en torno a la obra completa de Roberto Bolaño me ha facilitado la composición de este trabajo.

ABSTRACT

It is my intention to analyze the way in which in *Estrella Distante*, a novel written by Roberto Bolaño, the multiple intersections between politics and aesthetics are represented as keystones to understand the functioning of the Chilean literary field during Augusto Pinochet's dictatorship. I also want to underline that in said novel one may find the implications of a state-of-the-art aesthetic proposal that attempts to present the apotheosis of war and death, and that artistically writes and creates a new order of the field that justifies and tries to aesthetically replicate the nation's new political order. In this sense, the "barbaric writing" project shown in the novel is both the writing of the new "art rules" and of new rules regarding the socio-political order, characterized by the constant threat of war and death.

Key words: politics, literary field, vanguard, art rules.

**Champs croisés : politique et champ littéraire
dans *Étoile distante* de Roberto Bolaño**

RÉSUMÉ

Dans ce travail, mon objectif est celui d'analyser comment Roberto Bolaño présente les rapports entre la politique et l'esthétique dans son roman *Étoile distante* en tant que clés pour comprendre le fonctionnement du champ littéraire chilien de la dictature d'Augusto Pinochet. Je veux préciser que ce roman montre les implications d'une proposition esthétique d'avant-garde visant à faire l'apothéose de la guerre et de la mort et qu'il écrit et fonde en clé artistique un nouvel ordre du champ qui réplique et justifie esthétiquement le nouvel ordre de la nation. C'est pourquoi, le projet d'écriture barbare qui paraît dans le roman est à la fois l'écriture de *nouvelles règles de l'art* et de nouvelles règles de l'ordre politique et social, marquées par la menace permanente de la guerre et de la mort.

Mots clés : politique, champ littéraire, avant-garde, règles de l'art.

**Campos interligados: política e campo literário
em *Estrella distante*, de Roberto Bolaño**

RESUMO

No presente trabalho tenho o intuito de analisar a forma em que, no romance *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, são representados os vínculos entre a política e a estética sendo eles fundamentais para entender o funcionamento do campo literário chileno da ditadura de Augusto Pinochet. É importante destacar que neste romance aparecem implicações em relação a uma proposta estética vanguardista, cujo propósito é fazer a apoteose da guerra e da morte escrevendo e criando na parte artística uma nova ordem do campo que replica e justifica esteticamente a nova ordem da nação. Nesse sentido, o projeto de escritura bárbara que aparece no romance é, em um tempo, a escritura de umas novas *regras da arte* e de umas novas regras da ordem político-social, estabelecidas pela ameaça permanente da guerra e da morte.

Palavras chave: política, campo literário, vanguarda, regras da arte.

Recibido: 20/01/14

Aceptado: 18/03/14

CAMPOS CRUZADOS: POLÍTICA Y CAMPO LITERARIO EN ESTRELLA DISTANTE, DE ROBERTO BOLAÑO

... una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición.
Roberto Bolaño (1996: 143)

“Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica.
Walter Benjamin (1989: 57)

Al menos una de las maneras de aproximarse a la obra narrativa de Roberto Bolaño pasa por leer en sus textos la tematización² de un cierto malestar³ frente al funcionamiento del campo literario, de sus principios de

² Uso el término acá para referirme al modo en que ingresan como temas de la ficción narrativa los elementos que tradicionalmente se usan para tratar de explicar los relatos (autor, crítica, campo cultural, lectura). En su estudio sobre la narrativa metaficcional, Linda Hutcheon (1980) usa el término para referirse a ciertos textos que “hacen explícita tematización o alegoría de su identidad lingüística o diegética en el interior de su propio discurso” (la traducción es mía). Más allá de la tipología creada por Hutcheon (metaficción abierta o encubierta, autoconsciente o autorreflexiva), me permito usar el término tematización para referirme a una estrategia de ficcionalización y reflexión sobre las condiciones de enunciación y producción del relato.

³ No pretendo agotar acá este tema. Sin embargo, creo que es posible pensar —y sostener— que uno de los núcleos organizadores de la narrativa de Bolaño pasa por el análisis de un malestar frente al campo literario. Por malestar me refiero a lo que Raymond Williams (1997) denomina “estructura de sentimiento” para indicar la manera en que las relaciones del individuo con las condiciones sociales objetivas permite la constitución de un modo de subjetividad que se hace patente en la literatura y las artes, y que, en el caso de Bolaño, se identificaría con una manera de sentirse amenazado o incómodo frente al funcionamiento hegemónico del campo literario. Quizá, dicho en términos más simples, habría que afirmar —junto a

autonomía y de sus instancias de legitimación. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en los relatos “Carnet de Baile” y “Encuentro con Enrique Lihn” —par de cuentos incluidos en el libro *Putas asesinas* (Bolaño, 2001)—, historias nucleadas a partir de la experiencia de un malestar frente al campo literario chileno —“un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos” (Bolaño, 2001: 218)— que obligaba el haber pasado por la lectura de Neruda para poder autorizar la voz del escritor; pero es también este malestar el que organiza las dos grandes novelas de Bolaño, *2666* (2005) y *Los detectives salvajes* (2007).

Quizá este desajuste frente al campo no consiga mejor expresión que bajo la figura de la reticencia: “No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura” (Bolaño, 1996: 138) señala Belano en *Estrella distante*, al tiempo que proclama que seguirá escribiendo humildes poemas... bajo esta figura, indicaba, el autor se permite levantar en su escritura el mapa de funcionamiento de un espacio literario que, intervenido por lo político, termina por devenir escatológico. Entonces la *escritura*, para decirlo con Barthes (1997), muestra aquello que la cerca. Y en este caso el cerco son las propias condiciones de campo que piden que cualquier proyecto creador se sumerja en la “mierda” para poder ser, o que —opción que funda el proyecto creador en la novela *Estrella distante*— grave sobre los excrementos y se refugie en la expresión de un desajuste con el campo y un deseo, una nostalgia —bastante conservadora y neurótica— por el retorno de algún principio de autonomía que dé orden al espacio literario y que devuelva las luchas por la legitimidad cultural a un terreno reglamentado y menos salvaje. Como si fuera el mapa invertido del campo literario pensado por Bourdieu (1995), el campo representado por Bolaño en su novela no se constituye dentro de la sociedad en una posición reñida con la subordinación estructural con respecto al poder político ni adquiere su autonomía en función de su distinción con respecto a este o cualquier otro poder; muy por el contrario, el espacio literario que se representa en esta obra, y que reconstruye desde la ficción los últimos días del gobierno de la

Carlos Franz (2008)— que es la melancolía (entendida como dolor e ira) el núcleo organizador de la estética de Bolaño y que quizá “La investigación de esa estética conduciría a explorar cómo B. pudo elevar el chismorreo literario a la condición de épica” (...) (Franz, 2008: 103). Por último, valdría la pena recordar —al menos— la reflexión del propio Bolaño en torno a la melancolía como núcleo de su escritura, tal y como lo señala en el Discurso de Caracas (2004a).

Unidad Popular en Chile y los años de la dictadura de Augusto Pinochet, es un espacio en el cual se intenta —para decirlo con frases que recuerden a Benjamin (1989)— politizar el arte o, peor aún, estetizar la política. Con base en esta premisa, lo que pretendo, pues, es analizar la manera en que se representan los cruces entre política y campo literario en la novela *Estrella distante*, de Roberto Bolaño (1996).

En síntesis, la novela cuenta la historia de Carlos Wieder, un oficial de la fuerza aérea chilena, quien había asistido bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle a diversos talleres literarios de la ciudad de Concepción y que pretendió fundar una nueva estética, una nueva forma de hacer poesía y literatura. Una vez que estalla el golpe militar en contra de Allende, Ruiz-Tagle desaparece y junto con él varios de los participantes más destacados de los talleres a los que asistía. Sin embargo, Belano (narrador de la historia) y su amigo Bibiano consiguen dar con la pista de aquel hombre, quien ahora se hace llamar Carlos Wieder, escritor de poesía aérea al servicio de la dictadura. Nuevamente, esta vez por conflictos con sus superiores, Wieder desaparece. Es en este momento en el que surgirá el detective Romero quien también busca a Wieder y que decide contratar a Belano para que lo ayude en su búsqueda. El método que usa Belano para dar con Wieder pasa por rastrear la huella del escritor-piloto-asesino en distintas revistas de literatura nazi y fascistas. En una de ellas da con un autor, Jules Defoe, en cuyos textos cree reconocer el estilo de Wieder. En definitiva, con la ayuda de Belano, Romero logra cumplir su misión y encontrar a Wieder.

I. LA LLEGADA DE LOS BÁRBAROS Y LA FUNDACIÓN DE UN ORDEN

I.1 A propósito de la noción de “nomoteta”

Me interesa la idea del *nomoteta* tal y como es formulada por Bourdieu (1995) a propósito de la irrupción de Baudelaire en el campo literario francés de la segunda mitad del siglo XIX, porque creo que es posible leer en Carlos Wieder la hipérbole de la figura del “héroe fundador” de vanguardia y de sus gestos de ruptura con el campo literario tradicional. Bourdieu (1995) señala cómo para la constitución de un campo autónomo —el posterior a 1848— se dieron una serie de cambios sociales (la denuncia contra el teatro de la época por parte de la numerosa y creciente juventud del Barrio Latino, la crítica política-literaria al ideal del arte burgués, la aparición de la

noción del arte por el arte) que favorecieron la invención e imposición de un nuevo *nomos* que surgía desde el interior del propio campo. Y añade que

Si, en esta empresa colectiva, sin propósito asignado explícitamente ni líder designado expresamente, se tuviera que nombrar una especie de héroe fundador, un *nomoteta*, y un acto inicial de fundación, sólo cabría pensar evidentemente en Baudelaire y, entre otras transgresiones creadoras, en su candidatura a la Academia francesa, absolutamente seria y paródica a la vez. (Bourdieu, 1995: 100).

Es decir, el gesto de Baudelaire como fundador del nuevo *nomos* del campo literario pasa por liquidar en el plano simbólico el poder efectivo de la Academia: al reclamar la legitimidad —que de hecho le otorga el pequeño círculo de la vanguardia— a una institución que de entrada sabe que le negará el acceso, pone en evidencia el carácter inoperante de la Academia francesa dentro de la sociedad de su época y se permite entonces reclamar para él, y para el círculo que lo acompaña, el derecho de formular sus propias leyes, reglas, instancias de legitimación y principios organizadores.

El caso de Baudelaire permite pensar que el concepto de *nomoteta* implica al menos dos dimensiones. La primera de ellas tendría que ver con la idea bíblica de Adán como sujeto que nombra el mundo, lo ordena, legisla y crea principios de orientación. Es la idea del *nomoteta* —común, según Eco (1994), a tantas religiones y mitologías— como primer creador de lenguaje, idea que implica el ser interpelado por un orden religioso con base en el cual el hombre reclama su capacidad para nombrar y ordenar: Dios ha querido que Adán nombre; pero que, además, implica un acto de fundación *ab nihilo*: nada existe antes que esto, nada más que un mandato o una ruina. Esto explicaría por qué el acto de fundación del *nomos* del campo literario llevado a cabo por Baudelaire parte de la destrucción del orden simbólico. El *nomoteta* es profeta, legislador, fundador de discursividades y prácticas. Y, por supuesto —segunda dimensión del concepto a la que me quiero referir—, tiene un carácter político en tanto que con su discurso y su práctica funda nuevos modos de vinculación entre los agentes del campo: legisla en la medida en que reclama para el campo el derecho a formular sus propias *reglas del arte*. Esta dimensión política, vuelvo a Baudelaire, pasa por la crítica a las instancias de mediación entre el campo

literario y la sociedad (salones literarios, la prensa, premios, academia, etc.) que permiten recolocar el espacio literario dentro de la esfera social total con una cierta autonomía frente a los poderes políticos y económicos.

1.2 Politizar el arte o estetizar la política

Por supuesto que el campo no tiene que funcionar siempre así, es decir, como campo de fuerzas en donde se lucha por un capital de orden simbólico. Es posible que la lucha se dé de una manera más salvaje cuando lo que se pone en juego no es solo el lugar en el campo literario, sino la vida comprendida desde la lógica política que, articulada por la guerra y la muerte, permite distinguir amigos de enemigos. Entonces ya no se tratará, como en el caso de Baudelaire, de una simple puesta en cuestión de las instancias de mediación institucional para reclamar el derecho a crear la autonomía del campo, sino de la destrucción total del campo literario para que funcione al pie de la letra como un campo de guerra, en donde ser de vanguardia significa ir de primero a la batalla. Es esta la manera en la que el personaje Carlos Weider, de *Estrella distante*, entiende que debe introducir el proyecto estético de los *Escritores Bárbaros* en la sociedad chilena: el *ethos* que organiza la propuesta de la *escritura bárbara* es el de la política entendida a partir de la inminencia de la guerra y de la muerte. Toda la propuesta del fundador de los *Escritores Bárbaros*, Raoul Delorme, que trataba de fundir la vida con el arte en el encierro y la lectura, sangrando y defecando sobre los libros —nunca leyéndolos—, permitía alcanzar una experiencia de la escritura, “una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (Bolaño, 1996: 140), es decir, que rompía con cualquier instancia de mediación, fracturaba para siempre el orden simbólico, y ponía todo el acto de escritura y lectura en el terreno de la “cercanía real, la asimilación real” (Bolaño, *ibíd.*), pero que también colocaba la vida y la vinculación social (la política) en el territorio de lo Real⁴.

⁴ Lo Real acá refiere a ese orden que a partir de 1955 será descrito por Lacan del siguiente modo: “lo real surge como lo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización. Es ‘lo que resiste la simbolización absolutamente’ (SI, 66), o ‘el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización’ (Ec, 338). Este tema sigue siendo una constante en la obra de Lacan, y lo lleva a vincular lo real al concepto de imposibilidad. Lo real es ‘lo imposible’ (SII, 167), porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico e imposible de obtener de algún modo”

Es esta pasión por lo Real la que permite vincular a Wieder con la dictadura y la que hace posible leer en el desmantelamiento de la institución literaria el desmantelamiento de las instituciones políticas y de la política. Por eso hacia 1974 —según se cuenta en el relato—, cuando la dictadura militar se encargaba de desaparecer y torturar personas, Wieder —para demostrar al mundo “que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (Bolaño, 1996: 86)— hace la exposición fotográfica en la que muestra los cuerpos de mujeres que están siendo mutiladas. Una vez que están fracturados los espacios de mediación simbólica, es posible que la política sea estetizada y que se legitimen la muerte, la guerra, la tortura y la desaparición como prácticas que organicen los vínculos en todas las esferas sociales. Entonces la vanguardia se convierte en el discurso que corresponde a un realismo político de corte schmittiano — es decir, fascista— que muestra cómo, para decirlo con Benjamin, “Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra” (1989: 56).

Pero no quisiera adelantarme. En el principio de la historia lo que se representa es el campo literario chileno de los años 1972 y 1973, antes del golpe de Estado. En una relación metonímica, este campo se reconstruye a partir de la descripción del funcionamiento del taller literario de Juan Stein en la ciudad de Concepción. Allí hacen vida una serie de jóvenes —en su mayoría estudiantes de Letras, en su mayoría burgueses desclasados o bohemios, y todos de entre diecisiete y veintitrés años— que hablan de muchas cosas, pero sobre todo de política.

La mayoría de los que íbamos [al taller de poesía de Juan Stein en Concepción] hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de *política*, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de *revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época*, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. (Bolaño, 1996: 13). (El destacado es mío).

(Evans, 2007: 163).

Este espacio —el del taller—, en tanto que instancia de mediación, permite leer cómo el discurso político de la época (la pura dimensión simbólica de la política) se había fusionado con los debates estéticos en torno a la poesía: todos “soñaban” con la lucha armada, alguno planificaba impublicables antologías de los poemas de sus amigos, otra soñaba con ser la Marta Harnecker de la crítica literaria. Sin embargo, todo se registraba allí en el terreno de lo simbólico: del decir y soñar; pero no en el terreno del hacer. Es en este espacio en donde irrumpe, desde la nada, Alberto Ruiz-Tagle/ Carlos Wieder decidido a hacer poesía y no solo a escribirla, tal y como lo explica la Gorda Posada en su conversación con Bibiano:

¿Y qué cosas te cuenta? La Gorda pensó un rato antes de responder. De la nueva poesía, pues, de qué otra cosa. ¿La que él piensa escribir?, dijo Bibiano con escepticismo. La que él va a hacer, dijo la gorda. (Bolaño, 1996: 24-25).

Constantemente se marca esta distinción entre el hacer y el decir —entre el plano de funcionamiento simbólico y el plano real—:

Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista (la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica). Ruiz-Tagle hablaba en español. (Bolaño, 1996: 16). (El destacado es mío).

Es decir que frente a la artificialidad política de la lengua de los miembros del taller, la lengua de Ruiz-Tagle sonaba mucho más apegada a la realidad. Incluso esto se hace patente en los poemas de Ruiz-Tagle, en los que no pareciera funcionar tropo alguno, como si hubieran estado escritos desde la afasia o desde la incapacidad de significar. Por ejemplo, el poema *Aire* hablaba del aire entre las piedras, otro describía un paisaje y el tercero hablaba, quizá, de un cuchillo. Es esta incapacidad de simbolizar la que orienta la revolución de la poesía chilena que anuncia la Gorda Posada a sus amigos, la revolución que hará Ruiz-Tagle, que pasa por el *hacer* poesía y no por escribirla. Entonces todo el proyecto de la *escritura bárbara* se orienta hacia la anulación de los espacios simbólicos y de lo simbólico en sí mismo para dar entrada a lo terrible, a lo Real impronunciable. Y es

así como el oxímoron *escritura bárbara* toma pleno sentido: es la tortura de toda lógica, logos, escritura, orden y mediación, su clausura definitiva bajo la forma de un proyecto estético que cierra toda posibilidad de simbolización y que replica y justifica estéticamente el final de cualquier tipo de vinculación política que no se construya bajo la inminencia de la muerte, bajo la amenazante presencia de la dictadura.

El proyecto de Wieder y el orden que pretende fundar son terribles, porque obturan la posibilidad de que el sujeto enuncie qué es lo que es, y es convertido perversamente en objeto, en masa alucinada y despolitizada ante el espectáculo de la fundación de un nuevo orden estético y político. “IN PRINCIPIO...CREAVIT DEUS...COELUM ET TERRAM” (Bolaño, 1996: 36), frase que dibuja en el cielo Carlos Wieder —como si fuera el dedo de Dios quien lo hiciera— anuncia la génesis de una nueva lógica de apropiaciones de los campos político y estético; pero también anuncia una nueva forma de (des)vinculación de los sujetos y una nueva manera de fundar subjetividades. ¿Acaso no son las masas alucinadas por el espectáculo de la técnica y la guerra, de las que habla Benjamin, idénticas a las que contemplan el poema/manifiesto y la apoteosis de la guerra escrito por Wieder? Me permito recordar los versos que componen el poema:

*“La muerte es amistad / La muerte es Chile / La muerte es responsabilidad
/ La muerte es amor/ La muerte es crecimiento / La muerte es comunión
/ La muerte es limpieza / La muerte es mi corazón / Toma mi corazón /
Carlos Wieder / La muerte es resurrección”.* (Bolaño, 1996: 89-91).

Mientras, las personas que están en el suelo están impresionadas por lo que ven, aunque en ocasiones ni siquiera son capaces de leer lo que trata de escribir Wieder. ¿Y qué escribe Wieder? Los versos de Carlos Wieder anuncian claramente la reducción de todo tipo de vinculación (amor, amistad, comunión, responsabilidad, el Estado, la vida toda y su propio ser) a la posibilidad de la muerte.

Entonces, la famosa frase de Benjamin —“*fiat ars, pereat mundus*” (1989: 57)— para señalar el proyecto de vanguardia de los futuristas en el marco del fascismo no hay que leerla literalmente como un intento de aniquilación del mundo (“*pereat mundus*”). La estetización de la política no significa la eliminación de todo lo vivo, sino la aniquilación de la subjetividad política, la negación del acontecimiento estético como acontecimiento

que genere vínculos políticos: es la estética utilizada como una suerte de *aparato ideológico*; quizá, una antiestética, porque no convoca ni reúne a las personas para participar del espacio público, sino que las enmudece y las borra ante el espectáculo de una voluntad de arte que perversamente incauta lo político. Es así como el proyecto de vanguardia, la ruptura fundacional del *nomoteta* que busca la consolidación del “arte por el arte”, encuentra su realización perfecta y su correlato en la dictadura: en la forma de un gobierno autotético que usa el arte para desobjetivar al individuo y convertirlo en masa impresionada y silenciosa que debe aceptar la presencia omnímoda de ese poder, porque lo que está en juego es el ser aniquilado por otros; porque, en el fondo, se trata de gobernar y ser gobernado bajo un estado permanente de guerra. Dicho de otra manera, al artepurismo exacerbado de Wieder le corresponde la política schmittiana que parte de la negación óptica del enemigo, y que tiene en la posibilidad de la guerra y de la muerte el núcleo organizador de la tensión fundamental que explica la política: la distinción amigo-enemigo. Es el *realismo político* del nazismo enunciado con claridad por Carl Schmitt (2009):

Los conceptos de amigo, enemigo y lucha reciben su sentido real por el hecho de que están y se mantienen en conexión con la posibilidad real de matar físicamente. La guerra procede de la *enemistad*, ya que ésta es una *negación* óptica de un ser distinto. La guerra no es sino la realización extrema de la enemistad. No necesita ser nada cotidiano ni normal, ni hace falta sentirlo como algo ideal o deseable, pero tiene desde luego que estar dado como posibilidad efectiva si es que el concepto del enemigo ha de tener algún sentido. (2009: 63). (El destacado es mío).

El cruce perverso de los campos estético y político, es decir, el cruce que se representa en la novela *Estrella distante* se da justo en el punto en que se fractura la posibilidad de la simbolización, de la mediación; cuando el otro es aniquilado en su capacidad de decir y participar del escenario común del campo; cuando —para decirlo con Rancière (2006)— en la *partición de lo sensible* solo hay lugar para una voz y una imagen que niega cualquier otra voz, cualquier otro rostro. Lo único que queda luego de esto es el otro entendido como enemigo cuyo derecho a existir, a **ser**, significa una amenaza para el proyecto estético o político. Da igual matar bohemios que se niegan a *hacer* poesía pura o marxistas que amenazan el Estado: el

orden simbólico ha dejado de funcionar y, en tanto esto sea así, la lucha en el campo artístico y en el terreno político será una lucha salvaje.

2. NOTA SOBRE UN DEBATE: A PROPÓSITO DEL GOLPE COMO ACONTECIMIENTO QUE CLAUSURA LAS POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE LA VANGUARDIA

Zurita crea una obra magnífica, que descuella entre los de su generación y que marca un punto de no retorno con la poética de la generación precedente, *pero su escatología, su mesianismo, son también los puntales de un mausoleo o de una pira funeraria hacia la que se encaminaron, en los años ochenta, casi todos los poetas chilenos.* (Bolaño, 2004b: 88-89). (El énfasis es mío).

Durante los primeros años del siglo XXI, Willy Thayer (2004) y Nelly Richard (2011) sostuvieron una prolija y aguda discusión en torno al papel de la neovanguardia chilena durante la dictadura y sobre la posible vigencia de las propuestas estéticas de este movimiento en el nuevo escenario local postdictatorial. La propuesta de Thayer pasa por afirmar que el golpe de Estado en Chile anuló la potencia crítica-política que pretendió orientar las prácticas artísticas dentro de la llamada Escena de Avanzada. Que, muy por el contrario, una vez que se da el “acontecimiento” (en este caso, el golpe): “el ejercicio de la crítica como fracturas batallantes o quiebres significativos, por muy *caballeresco* que sea, funciona como crítica de fogueo que anima al nihilismo neoliberal” (Thayer). Esto significaría no la imposibilidad del pensamiento crítico, sino el reto de reconstruir el pensamiento crítico desde un dato real: su propia imposibilidad. Por supuesto, la intervención de Richard (2011) se elabora a partir de la defensa al trabajo de politización de la estética que, fuera del marco institucional, pretendió hacerse en los años de la dictadura, y señala como debilidad del trabajo de Thayer el hecho de que su posición es una posición nihilista que en el fondo alza la bandera de la muerte de la crítica.

Ahora bien, más allá de todas las aristas —que son muchas— de la polémica, me interesa especialmente el planteamiento de Thayer y las posibles coincidencias con la representación que del campo literario chileno se hace en la novela *Estrella distante*. Trato de repetir y sintetizar la idea de Thayer: para él las estrategias de politización estética llevadas a cabo por la

neovanguardia chilena en el marco de la dictadura no pueden ser sino una forma elaborada de hacerle el juego al nihilismo político instaurado por el golpe y que —dicho sea de paso— se encuentra en su apogeo en el Chile liberal y modernizado de la postdictadura.

No se puede dejar de señalar el modo en que en la novela *Estrella distante* se representa una posición crítica —coincidente con la de Thayer— hacia el trabajo realizado por el grupo CADA en Chile. En la novela son continuas las referencias a las obras de Diamela Eltit y Raúl Zurita, o se presentan *happenings* y exposiciones que recuerdan las “acciones arte” que a partir de 1977 se organizan en Chile. Sin embargo, quisiera detenerme en la que sin duda es la referencia más abierta: la que se hace al poema aéreo de Zurita. En los versos de Wieder resuenan los ecos de los versos de Raúl Zurita y de su poema aéreo *La vida nueva*, escrito en el cielo de Nueva York en 1982:

MI DIOS ES HAMBRE/ MI DIOS ES NIEVE/ MI DIOS ES NO/ MI
DIOS ES DESENGAÑO/ MI DIOS ES CARROÑA/ MI DIOS ES
PARAÍSO/ MI DIOS ES PAMPA/ MI DIOS ES CHICANO/ MI DIOS
ES CÁNCER/ MI DIOS ES VACÍO/ MI DIOS ES HERIDA/ MI DIOS ES
GHETTO/ MI DIOS ES DOLOR/ MI DIOS ES/ MI AMOR ES DIOS.
(Zurita, 1982: 16-19, 46-51, 86-91, 134-137, 166-171).

En el poema de Wieder se produce una duplicación del texto de Zurita. Sin embargo, en este juego de espejos, se da una suerte de traducción que muestra el otro lado —el más terrible, por cierto— de la propuesta de Zurita. El lugar de lo que en el poema de este último funciona como núcleo —el cuestionamiento al carácter trascendente del Ser y su consecuente reterritorialización en un universo mucho más sensible, la invitación a reescribir en el cielo las miserias humanas, la modificación del sistema de simbolización, etc.— es ocupado por una propuesta mucho más sólida y clara: la glorificación de la guerra, la muerte y la dictadura. Lo que se pone en tela de juicio al parecer es la efectividad política de las propuestas estéticas de la neovanguardia chilena una vez que ha ocurrido el golpe de Estado. Y quizá podría ser este tópico (el de la imposibilidad de los cruces nobles entre estética y política) el que esté organizando la novela.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1997). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 16-60). Buenos Aires: Taurus.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004a). Discurso de Caracas. En *Entre paréntesis*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004b). La poesía chilena y la intemperie. En *Entre paréntesis*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bolaño, R. (2005). *2666*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bolaño, R. (2007). *Los detectives salvajes*. Caracas: Monte Ávila.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Eco, U. (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Franz, C. (2008). "Una tristeza insoportable". Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau (comps.), *Bolaño salvaje* (pp. 103-115). Barcelona, España: Candaya.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Rancière, J. (2006). *The politics of aesthetics*. Norfolk, VA: Continuum.

Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.

Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.

Thayer, W. (2004). *Crítica, nihilismo e interrupción* [documento en línea]. Disponible: <http://www.philosophia.cl/articulos/critica.pdf> [Consulta: noviembre de 2013]

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

Zurita, R. (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

PEDRO LUIS VARGAS ÁLVAREZ

Es Licenciado en Letras por la Universidad Católica “Andrés Bello” y Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Actualmente es profesor de Literatura en la Universidad Simón Bolívar, forma parte del Consejo Directivo del Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (CICS-IEAL) de esta universidad y participa activamente en los grupos *Políticas del discurso en la Venezuela Bolivariana* y *Palabra e imagen: representación de la violencia política latinoamericana y caribeña*. Ha trabajado la relación entre campo literario y lógica cultural en la narrativa del “auge editorial” en Venezuela.