LA LÓGICA DEL TRAUMA: DICTADURA, POSDICTADURA Y
MELANCOLÍA EN *ESTRELLA DISTANTE*

POR

KAHLIL CHAAR PÉREZ
New York University

Estrella distante, novela del fenecido escritor chileno Roberto Bolaño, sumerge al lector en las memorias abismales de la dictadura chilena, trazando un terrorífico imaginario del cual emergen los fragmentos de la nación. Construido como el “testimonio” melancólico de Arturo B., un fracasado poeta izquierdista, *Estrella distante* recorre las ruinas de la memoria nacional de los años de Allende y Pinochet, articulando a su vez una reflexión sobre los horrores de la dictadura y sus repercusiones en el período de transición al estado democrático. Ayudado por su amigo, el también poeta Bibiano O’Ryan, Arturo se convierte a través de la novela en una suerte de detective literario que ausculta textos y fuentes oscuras en su obsesiva búsqueda del paradero de Carlos Wieder, un escritor vanguardista que es a la vez colaborador y aviador militar de la dictadura. A partir de la persecución del rastro de Wieder se reconstruye entonces la memoria melancólica de Arturo y, al mismo tiempo, de la nación chilena. De esta forma, *Estrella distante* se figura como una intervención sobre los significados posibles del trauma de la dictadura para la literatura en tiempos de la posdictadura. Como veremos, la pasividad melancólica de Arturo parecería reproducir la obsesión de las izquierdas políticas y estéticas con la pérdida, tanto ideológica como material, que representó la dictadura, borrando así la posibilidad contestataria de cualquier tipo de representación. Sin embargo, esta posibilidad se reactiva a través de los tres relatos que interrumpen la narración, tres relatos que al interrumpir el discurso de negatividad totalizante –el duelo infinito por la pérdida y el fracaso– imaginan un nuevo sentido de comunidad más allá del trauma de la dictadura y del orden nacional. Entablando un diálogo crítico con los estudios literarios sobre la dictadura y la posdictadura chilena, especialmente con el trabajo crítico de Idelber Avelar, el presente ensayo examinará este nudo de dilemas, cuestionando qué discurso ético-político, si alguno, yace incrustado en el universo taciturno de *Estrella distante*.¹

¹ Al conversar con conceptos como posdictadura, memoria, trauma, melancolía y duelo, el presente trabajo dialoga con la crítica reciente sobre estética y política en el contexto de las posdictaduras del Cono

La novela comienza con un corto prefacio en el que el “autor” nos revela el nombre del narrador, identificando a Arturo B. no sólo como el narrador, sino como el co-autor del texto. Dicho nombre es una referencia evidente a Arturo Belano, uno de los protagonistas de la paródica novela del mismo autor, *Los detectives salvajes*. Como el parecido entre los apellidos sugiere (Belano/Bolaño), Arturo personifica el álter ego del autor. Más allá de la posible correspondencia entre el autor y el personaje, resulta interesante la alteración escatológica del apellido: bel-“ano”. De manera mordaz, el supuesto álter ego parecería ser un vaso comunicativo para los excrementos ideológicos y afectivos de la figura del escritor en la posdictadura: un medio estético para la negatividad experimentada a partir del trauma de la dictadura. No sorprende entonces que el prefacio anuncie que la fuente principal de la novela son los “sueños y pesadillas” de Arturo, subrayando así el cuadro traumático de la narrativa. Según Cathy Caruth, el trauma es “the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, or other repetitive phenomena” (91). Es decir, el evento traumático no puede ser codificado discursivamente, éste no puede ser representado del todo y pasa entonces a ser internalizado psíquicamente. De este modo, el evento “regresa” reiteradamente a través de los “sueños y pesadillas” del sujeto traumatizado. Sin embargo, Arturo no narra sus pesadillas propiamente, sino que relata la realidad visceral de su vida y la de Wieder. En el universo narrado por Arturo, la pesadilla se torna en realidad y el trauma pasa a ser el protagonista de su narración.²

La figura siniestra de Wieder, en la que se centra la narración de Arturo, sintetiza el imaginario traumado de la dictadura: en el texto se le acusa de asesinar un sinnúmero de mujeres poetisas chilenas y de estetizar sus muertes en collages fotográficos para una exposición artística. Entre las asesinadas se encuentran las hermanas Garmendia, quienes eran amigas de Arturo y Bibiano y las “estrellas indiscutibles” del taller de poesía que ellos frecuentaban antes del golpe de estado junto a Wieder (15). Tanto Arturo como Bibiano estaban enamorados de las hermanas, mientras que éstas adoraban a Wieder,

Sur, particularmente, *The Untimely Present: Post Dictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* de Idelber Avelar. Pensar la posdictadura dentro de este marco significa repensar la propia dictadura como la época definitoria de transición en vez de la democratización gubernamental de finales de los ochentas e inicios de los noventas. Como ha dicho Willy Thayer, la transición significa el cambio de la hegemonía del estado a la hegemonía del mercado (Avelar 59). En este sentido, las reverberaciones de la dictadura traspasan la “transición” a la democracia y repercuten en el orden contemporáneo. Las palabras de Thayer podrían afinarse para establecer que la dictadura fue la combinación de ambos tipos de hegemonías y que el periodo de democratización.

² Aunque utilizo aquí la definición de Caruth de trauma, no comparto su concepción de la historia en sí como traumática. Al aplanar la historia bajo el registro del trauma se pierde la singularidad material y simbólica de los eventos traumáticos particulares de la historia. Para una crítica incisiva de este aspecto de la teoría de Caruth, ver la sección “Memory, Trauma, History” del libro de Sibylle Fischer, *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution* (131-54).

lo cual provocó que ellos lo envidiaran y sospecharan de sus intenciones. A pesar de que ambos desconocen sus motivos, la narración le ofrece al lector una pista sobre su naturaleza: en una visita al departamento de Wieder, Arturo narra que Bibiano: “tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*...faltaba algo innombrable...como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. O como si ésta fuese un mecano que se adaptaba a las expectativas y particularidades de cada visitante” (17).

En este pasaje, la vivienda de Wieder se figura como un significante de la siniestra transmutabilidad de su residente. Para Bibiano, el departamento se asemeja al departamento de los vecinos del personaje de Mia Farrow en el célebre film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*. En dicha película los vecinos satanistas de Farrow esconden sus retratos cuando ella los visita para así no revelar sus identidades secretas. Partiendo de la analogía con el film, la ausencia “innombrable” a la que alude Bibiano significa entonces la ausencia de los “trozos” u objetos que definen la identidad del hogar y de sus habitantes. De esta forma, el departamento de Wieder se torna en un elemento manipulado y “preparado” según las exigencias del contexto. Asimismo, Wieder se representa a través de la novela como un ente inhumano falto de expresión o con visos de cinismo, como una máquina impasible o “mecano” sádico cuyo único propósito es la producción estética (17). Más allá de saber que no le faltaba dinero, que vivía solo y hablaba en un español “de ciertos lugares donde el tiempo no parece transcurrir”, el lector, al igual que los detectives literarios de la novela, se encuentra ante un abismo al intentar descifrar la psicología de Wieder.³ En otras palabras, es imposible adjudicarle una interioridad o subjetividad definida a Wieder. Éste parece ser una Cosa, una máquina artística de abyección; su identidad se moldea a partir de la construcción de una serie de formas que no corresponden a un sentido determinado. Sus pulsiones artísticas y asesinas son meras opacidades; son manifestaciones de un fenómeno imposible de comprender. En este sentido, Wieder representa una suerte de depósito de las energías irracionales que encarnan el evento traumado de la dictadura.

Uno de los episodios que representa el terror de Wieder es en la exhibición fotográfica de las poetas asesinadas. Esta exhibición se escenifica durante la dictadura de Pinochet, ante una audiencia compuesta por compañeros militares de Wieder y un número reducido de periodistas y artistas plásticos. Curiosamente, el narrador del episodio no es Arturo, sino un agente de la dictadura, el teniente Muñoz Caño, cuya narración se extrae de su autobiografía. En este cambio de perspectiva, la dictadura, representada por Cano, confronta el horror del desastre producido por sí misma: “Las mujeres parecen

³ El castellano aparentemente arcaico e inmemorial de Wieder podría ser un punto de inicio para determinar su identidad pero dicho tema sólo se menciona una vez en el texto. Se podría suponer que esta relación entre lenguaje y violencia es una alusión al español como el lenguaje imperialista que violentamente conquistó y colonizó a Chile o a la hispanofilia de ciertos grupos conservadores y pro-franquistas chilenos.

maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados...” (97). Según el teniente, su reacción y la de los espectadores, cómplices directos o indirectos de los crímenes representados en las imágenes, es de absoluto horror y rechazo; les es imposible aprehender o identificar los posibles significados de las fotografías. La clave para la decodificación de la opacidad de las fotografías yace en la escritura aérea ejecutada por Wieder antes de la exhibición. En dicho texto Wieder escribe que “La muerte es amistad”, “La muerte es Chile”, “es” sucesivamente “amor”, “crecimiento”, “comunidad” y “limpieza”, concluyendo con “La muerte es mi corazón”, “Toma mi corazón” y “la muerte es resurrección” (89-91). Esta serie de sustituciones no sólo equipara la muerte con el imaginario chileno de la dictadura, sino que también identifica dicho imaginario con los valores enumerados hasta pasar por un acto de sacrificio –la ofrenda del corazón– que va más allá de la muerte y concluye en la resurrección. Al situar el poema aéreo en el contexto de las fotografías, la muerte del poema alude a las muertes de las poetisas asesinadas, las cuales a su vez son figuras de las atrocidades, tanto simbólicas como materiales, del régimen de Pinochet. El poema de Wieder define así la nueva nación a partir de una experiencia de sacrificio común que purifica el imaginario nacional. Al final se alcanza entonces la resurrección este imaginario, lo cual representaría la salvación del país. A través de una simbología judeo-cristiana el poema termina justificando la violencia de la dictadura como un paso hacia la prosperidad, hacia el crecimiento y la comunión amorosa de la nación chilena.

Muñoz Cano no es un ente inhumano carente de afecto. Al final de su anécdota, Cano confiesa sentirse culpable ante su complicidad con el desastre expuesto en las paredes de la galería: “odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos y los idiotas.” (98). Es importante señalar que el título de la autobiografía de Muñoz Cano es *Con la soga por el cuello*, la cual es, según Arturo, una narración “autofustigadora sobre [la] actuación [de Muñoz Cano] en los primeros años de gobierno golpista” (93). *Con la soga por el cuello* representa de este modo una suerte de confesión a través de la cual, al confesar su culpa, el victimario ocupa un rol similar al de sus víctimas. En el contexto de la posdictadura, los ex-victimarios pasan a ser los nuevos sujetos de confesión, técnica cuya función es, como señala Foucault en la *Historia de la sexualidad*, producir verdades que sujetan el yo al entramado social que lo identifica como culpable. Como indica Ina Jennerjahn en su análisis del último relato de *La literatura nazi de América*, Bolaño evita reducir la relación entre víctima y victimario a una mera dicotomía. A partir de esta interpretación, la aparente humanización del personaje de Muñoz Cano es parte de una “constelación compleja que plantea la cuestión de la responsabilidad y de la carga de culpa personal frente a un pasado traumático” (70). Sin embargo, esto no significa que en *Estrella distante* se borre del todo la diferencia entre el opresor y el oprimido. El título de la confesión del teniente también puede leerse de manera irónica, como una referencia a la auto-victimización

voluntaria de los militares en las acusaciones y juicios del periodo posdictatorial. ¿Qué sentido de responsabilidad se puede pensar, entonces, en este contexto anudado de contradicciones, especialmente desde la perspectiva del escritor? Ricardo Piglia sugiere que la responsabilidad del escritor es “establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula [y] revelar esa verdad que está escamoteada” (21). Por lo tanto, la misión del “detective” escritural sería desenmascarar las historias e ideologías represivas del Estado. No obstante, el detectivismo literario parece ser justamente parodiado en *Estrella distante* a través de la inercia melancólica de Arturo y su obsesión con el personaje de Wieder. ¿Qué implica entonces este aparente rechazo de la producción detectivesca de verdades contra-estatales? ¿Significaría el abandono total de la responsabilidad social del escritor y el cultivo de la melancolía como “refugio social de una solitaria renuencia a la realidad” practicado, según Richard, por “ciertos intelectuales de la posdictadura”? (108).

Al tomar en cuenta tanto las preguntas de Piglia como las de Richard, es necesario subrayar que *Estrella distante* representa en gran parte una mirada crítica sobre la relación entre estética y política, cuestión que se remonta a las vanguardias artísticas y su afán por producir una síntesis transgresiva entre el arte y la vida.⁴ En este sentido, el elemento más provocador de la novela resulta ser la alusión velada al célebre poeta y *performer* chileno Raúl Zurita a través de los poemas aéreos de Wieder. Zurita perteneció a lo que Richard denominó como la “escena de avanzada”, un movimiento heterogéneo de artistas y escritores chilenos dedicados a la experimentación vanguardista durante los setentas y principios de los ochenta, y produjo un sinnúmero de actos y textos artísticos en solidaridad con las comunidades chilenas oprimidas por el gobierno de Pinochet. En sus primeros dos poemarios, *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982), Zurita trazó lo que Richard ha descrito como un exorcismo ritual de la violencia, una purificación de las dolencias del cuerpo nacional chileno a través de una ética fundada en el martirio en la cual el sujeto pretende sacrificarse por la nación (1986).⁵ Por ejemplo, la portada de *Purgatorio* muestra la cara mutilada del poeta tras haberse cortado en una de sus *performances* públicos. Asimismo, en el “Poema XXII” se alude a este acto de automutilación: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo– me dije– te amo / Te amo a más que nadie en el mundo” (17). Este sacrificio del sujeto poético y la noción

⁴ El proyecto de las vanguardias se entiende como anti-esteticista a partir de su rechazo de la concepción del arte como esfera autónoma e institucionalizada en el orden social (Burger)..

⁵ Además de Richard, en la crítica sobre Zurita sobresalen los comentarios de Rodrigo Cánovas en *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán, Literatura chilena y experiencia autoritaria* y de Eugenia Brito en *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Para Cánovas la utopía de Zurita “rescata el discurso ‘nacional’ de su red ‘nacionalista’ (impuesta por la sociedad autoritaria) al promover una escisión al interior de cada símbolo ‘patriótico’” (71). Por otro lado, Brito resalta el diálogo del poeta con lo femenino, el sacrificio y la religión, problematizando así su discurso “patriótico”.

del sufrimiento como medio para la redención de la patria sugieren un cristianismo profano, así como la dedicatoria del texto a la “Santísima Trinidad y la pornografía”.

Por otro lado, el espacio de la nación se proyecta en los expansivos panoramas que forman parte del territorio que titula una de las secciones del libro: el desierto de Atacama. En esta sección los paisajes vacíos y solitarios del desierto constituyen el llanto de la patria sufriente y victimizada: “[...] nosotros somos entonces los pastizales / de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo / en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras / propias almas sobre esos desolados desiertos miserables” (“El desierto de Atacama IV” 35). En el último poema de la sección el sacrificio del yo poético del “Poema XXII” se transfigura en el sacrificio colectivo de un nosotros crucificado: “vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas / del Desierto / vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz / extendida sobre Chile / habremos visto para siempre / el Solitario Expirar del Desierto de Atacama” (“VII Para Atacama del desierto” 38). Al igual que Eltit, quien también recurrió a cortar y quemar su cuerpo en sus *performances*, Zurita intentó sintetizar el arte y la vida en un gesto utópico y mesiánico. Sin embargo, a diferencia de Eltit, Zurita incorporaba múltiples alusiones cristianas en sus trabajos, articulando de este modo una fe trascendental en el arte y la nación como esencias contestatarias frente a la dictadura.

De la confrontación con las heridas y el sacrificio redentor del cuerpo chileno representado en *Purgatorio*, Zurita pasa en *Anteparaíso* a invocar entonces la comunión de dicho cuerpo, ahora resucitado y vital, con el paisaje de la nación: “¡Que canten y bailen, que se rasgue el cielo! / porque han reverdecido los pastos sobre Chile” (“Pastoral de Chile VII” 148). *Anteparaíso* incluye también imágenes fotográficas del poema “Vida nueva”, el cual fue “escrito” en gigantescas letras de humo blanco en el cielo de Nueva York, “como un homenaje a los grupos minoritarios de todas partes del mundo” (24). Este poema es una serie de definiciones de lo que significa Dios para la voz poética: desde “mi Dios es no”, “mi Dios es ghetto”, “mi Dios es cáncer” y “mi Dios es paraíso” hasta finalizar con “mi Dios es dolor” y “mi Dios es mi amor de Dios” (31). En esta serie de inconexas equivalencias se podría intuir de primera instancia un vaciamiento de los significados adheridos al significante *Dios*. No obstante, el último verso termina proyectando un amor que lo acapara todo. Su “amor de Dios” es absolutamente trascendental, ama por igual el cáncer, el paraíso, el ghetto y cualquier otro elemento que ha de ser absorbido por la infinitud acaparadora de la voz poética: “mi” amor de Dios.

Las *performances* aéreas de Wieder y su simbología judeo-cristiana de sacrificio y resurrección son claras alusiones a las *performances* de Zurita. En su primera acción poética, realizada poco después del golpe de estado, Wieder escribe en latín el nombre del primer día de la creación divina, según el Génesis, finalizando su vuelo escritural con la frase “Aprendan.” El mensaje implícito de esta *performance* es que el golpe significa la creación de un mundo nuevo sobre el cual, debido a su naturaleza divina, los espectadores deben aprender y obedecer. Al igual que en su otro poema aéreo, Wieder

moldea de esta manera una visión utópica fundada en las creencias judeo-cristianas, figurándose así como el doble negativo de Zurita, un *doppelganger* siniestro a través del cual se desinfla paródicamente el mesianismo sacrificial del poeta chileno. A través de esta siniestra parodia, *Estrella distante* problematiza la propuesta vanguardista de Zurita de sintetizar el arte y la vida a partir de una política izquierdista, sugiriendo así que el absolutismo de este proyecto utópico puede corresponder también a prácticas culturales no sólo de derecha, sino también aliadas al poder dictatorial. De este modo, la novela podría pensarse como una “narrativa del residuo”, según la definición que Nelly Richard ofrece para describir el “arte refractivo” la posvanguardia, el arte después de la escena de avanzada. Para Richard, esta estética quiebra con los discursos esencialistas de los movimientos de izquierda y la “neo-vanguardia” de los setentas y ochentas que pretendían captar la verdad del trauma y la nación. De este modo, la posvanguardia pasa a crear alegorías anti-totalizantes a partir de los fragmentos de la historia (*Insubordinación* 26-32). Según esta interpretación la parodia de Zurita a través del personaje de Wieder representa un distanciamiento discursivo ante las utopías totalizantes de la izquierda artística.

Este tipo de distanciamiento se puede observar también en la representación de la melancolía de Arturo. Como he mencionado, Arturo no puede dissociarse del trauma de la dictadura y la desaparición de las hermanas Garmendia. Por ejemplo, Arturo se auto-describe de la siguiente manera: “Mi destino me parecía miserable. Creo que había empezado a acostumbrarme a la auto-compasión” (130). Según Freud, la melancolía conlleva la internalización psíquica del objeto perdido. En otras palabras, la frustración ante la pérdida se transfiere al propio ego. En la experiencia melancólica, el sujeto se fragmenta en dos partes: la parte identificada con el objeto y la conciencia super-egóica que fustiga la otra parte (585-86). A través de *Estrella distante*, la melancolía arropa a Arturo, sumergiéndolo en un continuo sentimiento de auto-fustigamiento o “auto-compasión” que construye su destino y, por lo tanto, su indentidad como “miserables”. El estado de melancolía se conecta directamente al objeto de deseo de Arturo: Angélica Garmendia. La narración de Arturo recuerda a las Garmendia como personajes que brillan por su belleza y su maestría en el arte poético: “Eran, lo admito, las mejores” (15). El nombre de Angélica representa claramente una referencia a la pureza y, además, tanto ella como su hermana son descritas como las “estrellas indiscutibles” del taller literario en el que participa Arturo. Para él, las hermanas corresponden al Chile anterior a la dictadura, a un universo política y artísticamente efervescente, un imaginario nacional puro. Al identificarse a este Chile con las Garmendia, se feminiza y erotiza la nación, tornándola en un objeto de deseo al que hay que amar y proteger.⁶ No obstante, como sugiere el

⁶ Se ejemplifica aquí la noción de una erótica de la nación, desarrollada por Doris Sommer en *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*; en otras palabras, la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos a partir del deseo heterosexual.

título de la novela, Angélica es una estrella siempre “distante” que al final, al ser una de las poetisas asesinadas de las fotografías de Wieder, representa el desmembramiento del imaginario nacional de Arturo. En el mundo de Arturo las hermanas condensan en sí mismas la muerte irreconciliable de dicho orden, ellas son las encarnaciones femeninas de un imaginario y una pureza imposibles de rescatar.

Las hermanas significan un espacio “distante”, y por lo tanto inaccesible que, como el trauma, sólo puede ser recordado fragmentariamente. Según confiesa Arturo: “Yo sobre ellas apenas puedo hablar. A veces aparecen en mis pesadillas” (15). No obstante, al final del primer capítulo Arturo fantasea con lujo de detalles sobre el supuesto episodio en que Wieder visita a las Garmendia y las asesina. Si muy bien Arturo admite que su relato se fundamenta en “conjeturas” insiste que no pudo haber ocurrido de otra manera: “Tuvo que ser así” (29). Su fe sobre la autenticidad de su representación del evento traumático evoca la voluntad de poder que impera en los discursos públicos de la posdictadura. En otras palabras, evoca la voluntad de certificar y poder fijar la memoria de la dictadura, o lo que Richard llama “la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y en razones absolutas” (*Insubordinación* 26). Arturo imagina detalladamente la visita de Wieder a la casa donde las hermanas se habían retirado junto a su tía después del golpe, recreando los pormenores de la situación, desde lo que pudieron haber comido hasta sus posibles discusiones sobre la poesía. Finalmente, Arturo narra minuciosamente cómo Wieder se levanta de su cama, asesina a la tía, busca infructuosamente a la criada de la casa, y se encuentra con cuatro hombres que “buscan a quienes se esconden” (32). Esta secuencia se narra en el tiempo presente, creando así la impresión de una mirada fílmica que persigue los pasos de Wieder. De esta forma se subraya la imposibilidad de que Arturo pueda distanciarse temporal y, por ende, psíquicamente del evento traumático. Dicho evento todavía persiste en su psiquis. Sin embargo, Arturo no alude explícitamente a las muertes de las hermanas. En su obsesión por Wieder y los asesinatos le es imposible imaginar el núcleo central del trauma.

Habiendo internalizado el desvanecimiento de un sentido político y nacional unívoco, Arturo permanece en su estado melancólico y no logra ser exitoso profesional ni amorosamente. Esta situación alcanza el punto culminante con la visita de “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (121): Abel Romero. Romero viaja a España, donde reside Arturo en los noventa, para consultarlo sobre el paradero de Wieder y, de este modo, poder asesinarlo. Debido a su obsesión con Wieder, Arturo procede a ayudar al ex-policía convertido en asesino a sueldo. No obstante, en el momento en que logran localizar a Wieder, Arturo sufre un desfase siniestro: “Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me ví a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés...” (152). En esta irrupción de lo siniestro se desfamiliariza la distancia entre ambas figuras a tal extremo que se convierten en dobles, en “hermanos siameses”. La diferenciación político-ideológica que constituye

la identidad de cada uno se borra horribilmente de manera similar al enlace establecido entre Wieder y Zurita.

Aunque por un lado este instante puede leerse como una reflexión sobre el carácter ficticio de las apariencias e identidades, también puede tomarse al pie de la letra. En otras palabras, puede leerse como una muestra de la afinidad y simpatía, si no compasión, que Arturo siente por Wieder en este momento, un momento que provocará la muerte del último. Por un lado, la proximidad de Arturo a Wieder le ofrece un vistazo a la identidad de su némesis: “no parecía triste y allí radicaba precisamente la tristeza infinita...era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso...Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia...No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda” (151-52). Es, al igual que él, un “poeta venido a menos” pero que se mantiene “duro” ante su empobrecida condición. En reacción a sus reflexiones, Arturo aboga por la vida de Wieder: “Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie... No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie” (154). Sin embargo, al no lograr convencer a Romero, Arturo regresa a su rol pasivo y permite que ocurra el asesinato. De esta manera la diferencia entre el detective literario y el detective privado se socava a partir de una complicidad compartida: a cambio de su colaboración, Romero le entrega a Arturo “trescientas mil pesetas”.

Por lo tanto, se podría decir que la novela concluye con otro tipo de irrupción que Arturo no logra procesar: el poder del capital económico, específicamente dentro del marco neoliberal de la posdictadura. En otras palabras, el espectro que se vislumbra al final de *Estrella distante* es el de la violencia estructural de las redes del capitalismo global, una violencia que traspasa tiempos –de Pinochet a los noventa– y espacios –de Chile a España– para dejar persistentemente su huella. La reacción de Romero ante las quejas de Arturo ejemplifica la ideología aludida; el detective sólo percibe el asesinato de Wieder como un modo de acumulación de capital: “A mí no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar” (155). En un diálogo anterior se anuncia que Romero proyecta mudarse a Chile, donde “hay bastante gente que se está haciendo rica”, y convertirse en un “empresario de pompas fúnebres” (145-46). A través de esta referencia a la empresa funeraria se enfatiza irónicamente no sólo el carácter letal de la explotación del orden capitalista, sino también la relación implícita que el texto traza entre el trauma dictatorial y dicho orden. Esta relación se evidencia al notar que el nombre original de Wieder es Alberto Ruiz-Tagle, el mismo apellido del presidente chileno que encabezó el “enriquecimiento” de su país durante la ola neoliberal de los noventa.⁷ Al vincular el gobierno de Ruiz-Tagle y el de Pinochet, *Estrella distante* pone

⁷ Agradezco a Sarah Wolf, de New York University, por señalarme este detalle.

en cuestión la concepción del periodo posdictatorial como una ruptura con los horrores de la dictadura o, por otro lado, como una época de transición hacia los valores igualitarios de la democracia. La dictadura deja de ser concebida como un evento singularmente ilógico para ser repensada a partir de la lógica del mercado. Lo catastrófico está señalado entonces bajo las redes del capital, espectro que determina la otra catástrofe que se sugiere en la novela: la violencia sistémica efectuada por el neoliberalismo. De esta manera la novela se distancia críticamente de la obsesión melancólica con el trauma de la dictadura, y confronta y procesa la fantasía de fijar el golpe de Pinochet como una catástrofe singular efectuada por fuerzas irracionales más allá del marco histórico.

Sin embargo, el texto parecería entonces dejar al lector en un abismo existencial en el que, como dice Arturo al describir los ojos de Romero luego de matar a Wieder, “nada tiene remedio” (156). Como figura metafórica, la fuerza perversa del espectro capitalista se moviliza y se repite a través de distintas identidades, desde Wieder hasta Romero y Arturo, aparentando acapararlo todo. La dimensión repetitiva de este orden se puede observar a partir del significado de la palabra Wieder: “*Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir ‘otra vez’, ‘de nuevo’, ‘por segunda vez’, ‘de vuelta’, en algunos contextos ‘una y otra vez’, ‘la próxima vez’ en frases que apuntan al futuro” (50). Wieder-Ruiz Tagle, repetición maquinal, pulsión sádica imposible de fijar, viene siendo así un síntoma más de la ley totalizante del capital transnacional. Esta representación podría leerse como una instancia de la responsabilidad intelectual a la que alude Piglia en tanto devela las “fuerzas ficticias” de las “narraciones que vienen del poder” (22). Según Piglia, la responsabilidad del escritor subyace en “establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula [y] revelar esa verdad que está escamoteada” (21). Sin embargo, este discurso se diferencia de la propuesta de Piglia al ir más allá de una crítica al aparato estatal y de los límites de la nación y centrarse en el espacio transnacional del capitalismo tardío.

Nada tiene remedio, dice Arturo, y por lo tanto sólo parecería subsistir un asfixio político y afectivo frente a la imposibilidad de contrarrestar el movimiento maquinal del capitalismo y los terrores y traumas que lo acompañan. Como he mencionado, *Estrella distante* parece coincidir con el modelo planteado por Nelly Richard para explicar la creación literaria en la posdictadura. Sería, de este modo, una “narrativa del residuo” que no descansa en la afirmación de un principio contestatario. A partir de esta lectura la literatura se percibe entonces como un gesto fracasado tanto a nivel político como estético y una mercancía más absorbida por la neoliberalización del mercado. No obstante, esto no significa que dicha literatura corresponda meramente al signo de la melancolía. Para Idelber Avelar, la radicalidad de cierta ficción de la posdictadura —ejemplificada por Diamela Eltit— representa a la articulación de una política del duelo: *velar* infinitamente las ruinas de la historia traumada —el objeto perdido— y *develar* la reproducción o repetición de estos rastros en el mundo contemporáneo. O, como explica en sus palabras finales sobre la Eltit de *Los vigilantes*:

Eltit's wager is that writing, no longer able to affirm any oppositional principle, can at least, by virtue of its mere existence, remain as bearer of an irreducible trace of memory and experience, such trace being, pure and simple, an insight into the wisdom conveyed by the tradition of the vanquished: that things keep going, that they keep reproducing themselves, that everything keeps *working*: *this* is the catastrophe. (Avelar 185)

A través del proceso narrativo del duelo, la agonía melancólica se neutraliza: en vez de ser internalizado, el objeto se externaliza y se transforma en un emblema temporal, en una alegoría que figura y nombra los residuos de la historia traumada.⁸ Sin embargo, en esta lectura el duelo nunca se concluye; ha de entenderse como un proceso siempre incompleto ya que persiste un rastro del objeto perdido, un excedente que no puede ser procesado. Finalizar el duelo sería justamente olvidar y borrar pasivamente los rastros históricos que constituyen las identidades de los aparatos ideológicos estatales y extra-estatales, y las identidades de los ciudadanos en la era de la posdictadura. La política del duelo pretende, por ende, develar la lógica de un mercado que lo acapara todo, la repetición y de la lógica Wieder-Ruiz Tagle, de un orden que borra los rastros del pasado y redime de este modo los residuos del pasado: "In the very market that submits the past to the immediacy of the present, mournful literature will search for those fragments and ruins—remainders of the market's substitutive operation—that can trigger the untimely eruption of the past" (3).

Sin embargo, en el imaginario trazado por Avelar estas posibles redenciones no se traducen en posibles interrupciones o rupturas de la lógica del mercado: la literatura en este sentido ha llegado a su límite y el duelo de la posdictadura es al mismo tiempo un duelo por la literatura: "...it is the enterprise of modern literature...that seems to have met its epochal limit. In this sense literature's postdictatorial mourning already implies mourning for the literary" (232). Como observa Avelar y se sugiere a través de *Estrella distante*, es difícil imaginarse una práctica literaria que asuma un rol estrictamente contestatario en el mundo contemporáneo. El único remedio que le queda a las literaturas "untimely" de la posdictadura —aquellas que rechazan adaptarse a las demandas del mercado o fetichizar nostálgicamente las luchas izquierdistas del pasado— es velar infinitamente sus fracasos, iluminar discursivamente los fragmentos de la historia y persistir en una radical discordia con el presente, insistiendo así en la indeterminación

⁸ Siguiendo a Walter Benjamin, Avelar define alegoría como un tropo esencialmente temporal que al siempre evocar las ruinas del pasado asume una relación de extrañamiento con el presente. Contrario al símbolo, el cual privilegia imágenes atemporales, la alegoría responde intrínsecamente al devenir histórico. En palabras de Avelar: "Whereas the symbol privileges timeless, eternalized images, allegory, by virtue of being a ruin, is necessarily a temporalized trope, bearing within itself the marks of its time of production. If mourning is in a fundamental sense a confrontation with time and its passing, allegory, as the trope that voices mourning, cannot but bear in itself unmistakable temporal marks" (10).

absoluta del futuro, del futuro como una promesa abierta: “Those who work under the sign of the untimely do not engage the future attempting to predict or circumscribe it. Insisting on a radical discord with the present precisely in order to foreground the absolute, *unimaginable*, unrepresentable openness of the future, the untimely only experiences the latter in the form of an open promise” (231).

Ante los señalamientos de Avelar es necesario preguntarse si declarar la derrota o el final de los proyectos literarios o políticos que pretendieron circunscribir el futuro justamenteno significa circunscribir la futuridad de dichos proyectos y por tanto contradecir la noción de un futuro absolutamente indeterminado e irrepresentable. En otras palabras, imaginar el límite de la literatura, al igual que el del arte, de la izquierda o de la historia misma, equivale a determinar y fijar el lugar de dichos discursos en el futuro. Como ha demostrado la proliferación de nuevas izquierdas latinoamericanas en el siglo XXI, los discursos supuestamente fracasados muy bien pueden resurgir y rearticularse de maneras inimaginables y en lugares insospechables. ¿Qué provoca entonces esta contradicción? El diagnóstico histórico de Avelar responde a su propio pesimismo ante la lógica maquinal del capitalismo tardío:

It is here, then, that for Latin America postmodernity meets postdictatorship: postmodernity in its most rigorous, Jamesonian sense, alludes to that moment of *thorough* colonization of the planet by transnational capital, in such a way that even those once thought to be non-reified footholds—say, nature or the unconscious—have now been *entirely* engulfed into the machine of capital. (231)

En otras palabras, para Avelar la ley totalizadora del capital transnacional lo acapara todo. En la máquina del capital no sobran residuos —literarios o políticos— que interrumpan lo que aparenta ser una infinita cadena de repetición.

¿Cómo pensar el futuro entonces a partir de un sombrío panorama donde lo literario se reduce a la afirmación infinita del orden de lo negativo y donde el capital lo absorbe todo? A pesar de que el discurso de *Estrella distante* parecería repetir el argumento de Avelar, esta conclusión es posible sólo a partir de la trama central y, por lo tanto, si se excluyen los tres relatos cortos insertados a través de la novela. En estas narraciones Arturo suspende su obsesión por Wieder-Ruiz Tagle para relatar la memoria de tres amigos escritores: Juan Stein y Diego Soto, directores de los talleres literarios a los cuales asistía, y Lorenzo, un artista gay. Movilizados por el propio proceso del duelo, dichos relatos configuran la “promesa abierta” de *Estrella distante*: la promesa de la interrupción de la terrible repetición del orden capitalista y la proyección de una constelación ético-política desde donde afirmar, si no un principio contestatario unívoco, un principio ético-político esperanzador.

En el primer relato Arturo narra que Juan Stein fue dado “como muerto” por sus amigos después del golpe porque era un “judío bolchevique”. Sin embargo, según los rumores

que recoge Arturo, Stein resurgió en Nicaragua como soldado del Frente Sandinista, convirtiéndose así en una suerte de héroe de la izquierda radical latinoamericana: “Se dice que es uno de los miembros del comando que asesina a Somoza...se dice que está con la guerrilla colombiana...” hasta que finalmente vuelve a desaparecer (69). Arturo y Bibiano intentan localizar a Stein, pero sólo logran encontrar a una mujer que les contesta que el Stein que ella “conoció” nunca abandonó el país (72). Al final del relato ambos deciden visitar la tumba de Stein, pero no consiguen hallarla. Del mismo modo que en otros pasajes de la novela, el relato de Stein parece ser una parodia de la nostalgia melancólica por los proyectos emancipadores de las izquierdas revolucionarias. La aparente parodia sugiere la imposibilidad de dichos proyectos al cuestionar la propia identidad de uno de sus supuestos participantes. Asimismo, la imposibilidad de hallar la tumba representa la imposibilidad de concluir el duelo. Aunque por un lado se produce un efecto de distanciamiento frente a la obsesión de Arturo, este efecto no cancela la labor del duelo. En otras palabras, las ruinas históricas parecerían persistir infinitamente a través del relato de Stein. Sin embargo, lo valorizado por Arturo no es la posibilidad de que Stein haya sido una figura heroica de la izquierda. Al contrario, Arturo valora a Stein a partir de la intimidad, o sea, lo recuerda como compañero y amigo –dentro del grupo de Bibiano y las hermanas Garmendia– en el contexto de la comunidad literaria de los talleres de poesía. En estos recuerdos se traza el único rastro no ironizado o parodiado ante el cual no se toma distancia crítica en *Estrella distante*. A través de este diálogo de sujetos y textos singulares se articula la comunidad afectiva de tres fragmentos narrativos que interrumpen la fijación con Wieder-Ruiz Tagle.

El segundo relato es sobre Diego Soto, líder de uno de los talleres e “izquierdista pesimista” rechazado por sus pares a causa de “su indiferencia y su inteligencia” (75). Después del golpe Diego reaparece en Europa, donde procede a casarse, tener hijos y continuar enseñando literatura, viviendo una vida que Arturo denomina como “feliz” (77). Aunque Soto era amigo de Stein, parecería ser una figura opuesta y determinada por su “aburguesamiento”. Es el estereotipo del intelectual o escritor izquierdista “burgués” que no interviene en la praxis política (77). Sin embargo, la muerte de Diego disuelve este cuadro de supuesta complacencia burguesa. Al descubrir a tres jóvenes neo-nazis golpeando a una vagabunda, Soto procede a defenderla y es asesinado por los jóvenes, quienes huyen de la escena del crimen. Según Arturo, “Entre Tel Quel y OULIPO, la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos” (98).⁹ En este pasaje se plantea una división infranqueable entre la “vida” y la literatura, entre la “página de sucesos” y la página de teoría, que privilegia la primera opción como interrupción ética

⁹ Tel Quel es una revista cultural francesa publicada en los sesentas y setentas donde figuraban pensadores estructuralistas y posestructuralistas como Roland Barthes y Julia Kristeva, y OULIPO, un grupo de escritores experimentales fundado en el 1960 por el francés Raymond Queneau.

del orden normativo. Contrario a Arturo, quien permanece inerte ante la repetición de la violencia, Diego quiebra con su supuesta “indiferencia” aburguesada y la cadena de Wieder-Ruiz Tagle, articulando a través de su acción una ética de acción determinada por la diferencia singular del otro.

El tercer y último relato trata sobre Lorenzo, un poeta y *performer* gay cuyos brazos fueron amputados tras un accidente en su niñez. Al inicio del relato Arturo lamenta la “desesperada situación” de Lorenzo como sujeto gay y discapacitado bajo el régimen de Pinochet, situación que encuentra “inconcebible” e “indescriptible” (82). Ante esta “desesperada situación” Lorenzo se convierte en artista pero decide suicidarse después de una serie de decepciones y humillaciones. De este modo parece reiterarse a través de Lorenzo la alegoría de una nación chilena traumada y en fragmentos de un cuerpo nacional literalmente “manco”. Sin embargo, Lorenzo no se suicida, afirmando que “Matarse, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto” (82-83). De “poeta secreto” pasa a ser un artista público en las calles de Alemania y lleva su *performance* a los Juegos Paraolímpicos, donde representa exitosamente el papel de Petra, la mascota y emblema oficial de los Juegos, convirtiéndose así en una suerte de icono mediático transnacional. A pesar de que Lorenzo muere de SIDA, el carácter lúdico del relato quiebra momentáneamente el tono amargo de la novela. Cabe resaltar que Arturo no sólo juzga a Lorenzo como el mejor poeta de los tres, sino que lo concibe como un recuerdo entrañable. Por otro lado, es imposible obviar que el relato de Lorenzo está sobre-determinado por el espectáculo de lo minoritario y la diferencia sexual. El *performance* gay de Leonardo –que también es llamado/a “Leonarda”– implica la ruptura de la lógica heteronormativa de las comunidades homogéneas, especialmente del modelo nacional ejemplificado en *Estrella distante* por medio de la alusión a Raúl Zurita y las hermanas Garmendia.

Sin embargo, la singularidad de Lorenzo no representa una mera diferencia aislada en la narrativa de *Estrella distante*. Al concluir el relato Arturo afirma que Lorenzo le recuerda tanto a Stein como a Soto: “usualmente cuando pienso en ellos los veo juntos” (85). Ellos son entonces definidos como un conjunto, es decir, como una comunidad. No obstante, ésta evidentemente no es una comunidad en el sentido normativo. En otras palabras, no reproduce la lógica de filiación que define un ser-en-común a partir de una serie determinada de inclusiones y exclusiones (Gandhi 19). El propio Arturo confiesa que, a pesar de pensarlos “juntos”, no encuentra ningún elemento “común” evidente entre ellos. Es por lo tanto una comunidad imaginada de entidades difusas, de singularidades no atadas a una identidad unívoca, es una comunidad que trasciende anárquicamente los límites nacionales –pasando por Chile, Nicaragua, París y Alemania– y se concibe a partir de una relación afectiva y abierta con el otro. Ésta es una comunidad literaria y ético-política de amigos donde la amistad no se define a partir del orden filial o fraternal del hogar y la familia –la nación otra vez– sino, como imagina Derrida en

The Politics of Friendship, la posibilidad de una amistad sin semejanza, sin afinidad y sin analogía (154-5).¹⁰

El proceso de duelo representado en *Estrella distante* no traza un discurso de negatividad absoluta que reiteraría infinitamente la disolución de lo político y la comunidad. Por un lado, el lector está ante la radicalidad de la política del duelo a la que alude Avelar, una narrativa que vela por la historia traumada de la dictadura y devela cómo ésta reincide en el orden contemporáneo. Pero al mismo tiempo en los relatos disímiles de Lorenzo, Stein y Soto se articula la posibilidad ético-política de no sólo desnaturalizar las genealogías filiales de las comunidades normativas, sino también de actuar a partir del otro, como lo hacen Soto y Lorenzo. En esta constelación de alteridades se quiebra la insufrible melancolía y la fijación con el trauma nacional y se traza entonces el camino más allá de lo nacional hacia un futuro, quizás distante pero no imposible, marcado por la radicalidad del otro y la promesa de una comunidad afectiva. A pesar de que la catástrofe se repite de formas cada vez más siniestras, en *Estrella distante* la externalización del objeto de la pérdida no conduce a una condición de negatividad absoluta sin contenido, sino a la posibilidad de pensar nuevos enlaces afectivos y comunitarios.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Brito, Eugenia. "Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita". *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: CuartoPropio, 1990. 53-93.
- Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.

¹⁰ Aquí hago eco del trabajo de Leela Gandhi, *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-De-Siecle Radicalism, and the Politics of Friendship*. En palabras de Gandhi: "the trope of friendship is the most comprehensive philosophical signifier for all those invisible affective gestures that refuse alignment along the secure axes of filiation to seek expression outside, if not against, possessive communities of belonging" (10). En su análisis sobre las relaciones afectivas y ético-políticas entre indios y británicos anti-imperialistas a fines del siglo XIX, Gandhi vislumbra una política anti-imperialista atenta a formas trans-nacionales o de afiliación entre grupos o individuos difusos (10).

- Cánovas, Rodrigo. "Zurita chilensis: nuestro Dios, nuestra esperanza". *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986. 57-92.
- Caruth, Cathy. "Traumatic Awakenings (Freud, Lacan and the Ethics of Memory)". *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. 91-112.
- Derrida, Jaques. *The Politics of Friendship*. 1997. George Collins, trad. Londres: Verso, 2005.
- Fischer, Sibylle. *Modernity Disavowed. Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham: Duke UP, 2004.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Ulises Guinazú, trad. México: Siglo Veintiuno, 1978.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Freud Reader*. Peter Gay, ed. New York: WW. Norton Co. 584-89.
- Gandhi, Leela. *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-De-Siecle Radicalism, And the Politics of Friendship*. Durham: Duke UP, 2006.
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "Acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 56 (2002): 69-86.
- Moreiras, Alberto y Nelly Richard, eds. *Pensar en / la dictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Polanski, Roman, dir. *Rosemary's Baby*. Paramount Pictures, 1968.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- _____. "Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural". *Pensar en / la dictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, eds. Santiago: Cuarto Propio, 2001. 103-14.
- _____. "The Rhetoric of the Body." *Margins and Institutions in Chile Since 1973*. Melbourne: Art and Text, 1986. 64-73.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P.
- Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago: Asociados, 1982.
- _____. *Purgatorio, 1970-1977*. Santiago: Universitaria, 1979.