Arteologie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

3 | 2012

Image de la nation : art et nature au Chili

De la poesía a la ficción: literatura, paisaje y política en Estrella distante de Roberto Bolaño

Santiago Deymonnaz

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/7312>

DOI: 10.4000/artelogie.7312

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Santiago Deymonnaz, «De la poesía a la ficción: literatura, paisaje y política en Estrella distante de Roberto Bolaño», *Arteologie* [En línea], 3 | 2012, Publicado el 12 septiembre 2012, consultado el 07 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/7312> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7312>

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.

Association ESCAL

De la poesía a la ficción: literatura, paisaje y política en *Estrella distante* de Roberto Bolaño

Santiago Deymonnaz

La violencia es como la poesía, no se corrige.
No puedes cambiar el viaje de una navaja
ni la imagen del atardecer imperfecto para
siempre.
Entre estos árboles que he inventado
y que no son árboles
estoy yo.
— Roberto Bolaño

- 1 La novela *Estrella distante* (1996) del escritor chileno Roberto Bolaño nos pregunta insistentemente qué tienen en común o cómo se relacionan la poesía, el paisaje y la política. Esta pregunta es el punto de partida de este trabajo. Poesía, paisaje y política se entrelazan en un nudo que se aborda a lo largo de toda la novela y que de forma sutil ya estaba enunciado en sus primeras líneas:

La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile. Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur (BOLAÑO, 2009: 13).

- 2 Así se abre la novela. De forma casi idéntica se abre su primera versión, “Ramírez Hoffman, el infame”, capítulo de otra novela, prácticamente contemporánea, *La literatura nazi en América* (1996). El taller de poesía, el Sur de Chile y la coyuntura política son los tres hilos que se enuncian en este comienzo, y que retornarán una y otra vez a lo largo del relato.¹
- 3 En este trabajo, abordaremos este entramado en tres tiempos, para intentar determinar qué nos propone la novela sobre cada uno de esos tres componentes. La posibilidad del horror, siempre agazapado detrás de la poesía, el paisaje y la política, será el nexo que los una. Y de fondo, estarán siempre las mismas preguntas: qué nos dice este nudo

sobre la manera en que la obra de Bolaño piensa la literatura, cómo se relaciona la literatura con dicho horror.

La poesía, o el planeta de los monstruos

- 4 La lectura de autores muertos ofrece la posibilidad de establecer con cierta tranquilidad algunas coordenadas que nos permitan fijar sus obras. La identificación de una serie de núcleos de sentido que ordenen una obra (aunque no sea más que de forma ilusoria, para los fines de una lectura) es más sencilla cuando la muerte está de nuestro lado, es decir, cuando nuestro autor está muerto, cuando su obra aunque sea por razones estrictamente biológicas está cerrada. Este es el caso de Roberto Bolaño.
- 5 Recuerdo aquí el hecho fáctico de su muerte porque es la muerte del poeta (o la muerte de un poeta) una de esas coordenadas, uno de esos núcleos de sentido que quiero establecer como punto de partida. Se trata de una imagen recurrente entre los fantasmas de Bolaño, que me gusta considerar como uno de las piezas fundacionales o inaugurales, si no de toda su escritura, al menos sí de su ficción. Pienso en la muerte del poeta salvadoreño Roque Dalton, muerte que brilla como una estrella escondida en el corpus de Bolaño de la segunda mitad de los noventa.
- 6 Quiero detenerme de forma sucinta en tres momentos en los que Bolaño evoca esa muerte. En *Estrella distante*, la muerte de Dalton aparece prácticamente en el centro de la novela (primer momento). En esa interrupción de la historia central de Carlos Wieder que representan las historias de los poetas Juan Stein y Diego Soto, el narrador introduce la muerte de Roque Dalton como una parte del sueño o de la pesadilla en la que desemboca la deriva guerrillera de Stein. Stein, el judío bolchevique de los bosques del sur que recorre América Latina apareciendo y desapareciendo en distintos frentes guerrilleros, agigantándose y distorsionándose, adquiriendo la talla de un mito, pudo haber participado en el Frente Farabundo Martí. Pero si pudo haber formado parte de él, nos dice el narrador, jamás hubiera sido uno de los responsables de la muerte de Dalton, como sí lo fueron otros miembros de dicho Frente; antes bien, Stein hubiera matado “con sus propias manos” a los asesinos del poeta, a esos compañeros que decidieron matar a Dalton, para mayor inquina, mientras dormía (BOLAÑO, 2009: 69).
- 7 Esta singular muerte de Dalton parece movilizar la imaginación de Bolaño; hay algo fascinante en esa muerte, en el horror de una muerte que sorprende al poeta en la mitad del sueño. En una entrevista que le realiza Gras Miravet, Bolaño vuelve sobre esta muerte (segundo momento) y narra de nuevo cómo sus propios compañeros deciden eliminar a Dalton por su oposición al comienzo de la lucha armada y cómo resuelven hacerlo mientras duerme, con “un tiro en la nuca”. En esta versión, la fascinación ante el horror de la escena, ante esta “muerte horrible” produce una ansiedad que despierta la risa: “una muerte de la que te podías reír a gritos”. El humor negro, según dice Bolaño, es el registro adecuado para ese horror (GRAS MIRAVET, 2000: 54).
- 8 En otra entrevista, un poco anterior, esta vez realizada por Mihály Dés, Bolaño retoma (tercer momento) esta misma escena. Y lo significativo de esta nueva versión es que nuestro autor siembra una sospecha sobre los verdaderos motivos de la ejecución de Dalton. Entre los que dieron la orden del asesinato se encontraba otro poeta al que llamaban Cienfuegos. No era un mal poeta, dice Bolaño, “pero no tenía nada que hacer

al lado de Roque Dalton”. Y entonces Bolaño adquiere un tono conjetural: “yo me pregunto si ahí no hay una enemistad literaria” (DÉS, 2005: 151-152).

- 9 Determinar si Bolaño se pregunta en serio sobre los motivos del asesinato de Dalton o si se trata de un simple juego de su imaginación carece de importancia. El matar por razones estéticas, el matar en definitiva por una simple desavenencia literaria, aparece como posibilidad, como una posibilidad monstruosa y como una amenaza, como una sospecha que nunca desaparecerá de esa “muerte horrible” del poeta salvadoreño y que nunca desaparecerá de la narrativa de Bolaño; toda la literatura (toda la poesía) cargará con esa sospecha. En *Estrella distante*, sin ir más lejos, aparece esa misma idea de matar por motivos puramente estéticos, pero no a propósito de Dalton ni de Stein, sino del otro poeta, Diego Soto:

A muchos les hubiera alegrado su muerte. No por cuestiones estrictamente políticas (...) sino por razones de índole estética, por el placer de ver muerto a quien es más inteligente que tú y más culto que tú y carece de la astucia de ocultarlo. (BOLAÑO, 2009: 75)

- 10 La muerte de Dalton, que planteo como uno de los núcleos de sentido de la obra de Bolaño, no es más que una de las formas que adopta el horror: un horror que necesita del humor negro como registro, que no hace más que reproducirse (Stein hubiera matado “con sus propias manos” a los asesinos) y que, debido a su origen literario, contamina toda la literatura, ese “planeta de los monstruos”, tal como la llama el narrador de *Estrella distante* (BOLAÑO, 2009: 138).
- 11 ¿Pero por qué buscar en esta muerte una imagen fundacional o inaugural de su ficción? ¿No podría ser simplemente una imagen más del horror, una entre tantas dentro de una novela en la que no faltan estas imágenes del horror ligadas a la literatura, una novela que en definitiva el propio Bolaño considera “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” y que no es sino una extensión de otra novela, *La literatura nazi en América*, donde habla “de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria” (BOLAÑO, 2002: 201)? La respuesta a estas preguntas la busco en las palabras de Bolaño: “Creo que a Dalton lo mataron, básicamente, por lo de los hijos haciendo el ritual de la matanza del padre.” (DÉS, 2005: 152). La observación no solo coloca esta muerte dentro de una discusión política o táctica o estética sino que, precisando aún más sus motivos, la define como parte inaugural, puntapié inicial, de un proyecto literario.
- 12 El asesinato ritual del padre, la búsqueda de la diferencia o el ajuste de cuentas con el canon: tres maneras de llamar y de resignificar esta muerte. No se trataría, claro, de una imagen aislada. Al contrario, formaría parte de una constelación mucho más amplia. La crítica ya ha escrito sobre la importancia que tiene, en la obra de Bolaño, la revisión del canon literario. El interés, por ejemplo, por las biografías de escritores que recorre toda su obra (*La literatura nazi en América* es su primera formulación categórica) fue leído por Manzoni justamente en esa línea, como “otra inflexión del movimiento tendiente a desarticular un canon agotado” (MANZONI, 2005: 30). La ficción de Bolaño (como la de tantos otros autores) se abre entonces con una reflexión sobre la necesidad de matar al padre y de desbaratar un canon recibido.
- 13 Se trata, en un primer momento, de un canon nacional, el canon de la literatura chilena. Si bien es cierto que más adelante su ficción presenta un marcado carácter migratorio que permite leerla como una de esas obras del arte contemporáneo en las que “desaparecen las identidades étnicas o nacionales monolíticas” (DE LOS RÍOS, 2008: 239-240), y si bien es cierto que en entrevistas y artículos Bolaño nunca se define como

chileno sino como latinoamericano, o como latinoamericano y español, no es menos cierto que su primera intervención fuerte en el canon se desarrolla en el ámbito de la nación. Si tomamos como referencia *Estrella distante*, novela que destacamos entre las primeras de su producción, el ajuste de cuentas se establece de forma exclusiva con el canon de la literatura chilena o, habría que precisar, de la poesía chilena. Y es allí, donde la poesía se cruza con la nación, donde aparece la muerte.

- 14 Llegados a este punto bien podríamos preguntarnos qué significa esta revisión del canon de la poesía nacional desde una obra de ficción. ¿Por qué desde la ficción? La pregunta nos conducirá a ese nudo entre poesía, paisaje y política con el que abre la novela, y a la posibilidad del horror que subyace en él. Nos obligará a pensar sobre la relación que puede establecer la ficción con ese nudo, y sobre el progresivo abandono de Bolaño de su escritura poética y su reconversión en novelista; aunque comenzó su trayectoria literaria en el ámbito de la poesía, en el año 2000 ya no se consideraba a sí mismo un “poeta activo” (BOULLOSA, 2002: 113). Pero sobre estas cuestiones habremos de volver luego.²
- 15 Antes me gustaría hacer referencia a otra instancia en la que la obra de Bolaño enuncia esta necesidad de diferenciarse de la tradición recibida, para empezar a precisar cuál es esa tradición de la que el autor busca separarse, cuál es el padre o cuáles son los padres que deben ser asesinados en esa ceremonia ritual; porque no se trata, por supuesto, de la obra de Dalton. Manzoni señala el cuento “Carnet de baile”, aparecido posteriormente, en el libro *Putas asesinas*, como un texto en el que se tematiza de forma ejemplar el condicionamiento de la escena de escritura por la presión asfixiante del canon (MANZONI, 2005: 37). Es verdad que las instancias de este tipo se repiten en la obra de Bolaño hasta convertirse en uno de sus principales ejes, en una verdadera obsesión. Pero me interesa este ejemplo, no solo por su claridad sino porque la revisión del canon vuelve a establecerse en el corazón de la poesía y porque el horror, aunque de forma algo distinta al que veíamos en el asesinato a sangre fría de Roque Dalton, tampoco está ausente.
- 16 “Carnet de baile” es un cuento que recupera “la imagen del escritor entre el acto de escritura y la pasión del lector” (MANZONI, 2005: 37). Plagado de referencias autobiográficas, el texto narra en primera persona y de forma poco convencional una vida a través de las lecturas del protagonista. Su primera frase instauro la figura omnipresente de Pablo Neruda: “Mi madre nos leía a Neruda en Quilpué, en Cauquenes, en Los Ángeles” (BOLAÑO, 2001: 207). Como señala Manzoni, esta presencia del gran poeta nacional condiciona toda escena de escritura e incluso la historia familiar del narrador: de sus bisabuelos dice que “es probable que fueran nerudianos en la desmesura”, y de sus abuelos paternos que “fueron nerudianos en el paisaje y en la laboriosa lentitud” (BOLAÑO, 2001: 211-212). La ruptura con el poeta de *Residencia en la tierra*, que encarna como pocos el canon nacional, surge como una necesidad no solo para la instauración de una escritura personal sino también de una vida propia. Neruda será una de las figuras centrales contra la que se recortará la obra de Bolaño.
- 17 La desmesura, el paisaje, la laboriosa lentitud son los rasgos de esa cruz poética con la que carga el narrador del cuento, rasgos a los que hay que añadir uno más, no menos importante: la falta de sentido del humor.

Lo confieso: no puedo leer el libro de memorias de Neruda sin sentirme mal, fatal. Qué cúmulo de contradicciones. Qué esfuerzos para ocultar y embellecer aquello que tiene el rostro desfigurado. Qué falta de generosidad y qué poco sentido del humor. (BOLAÑO, 2001: 213-214)

- 18 En “Carnet de baile” estos rasgos están todos entrelazados en la poesía de Neruda. Pero quien conoce la obra de Bolaño sabe que Neruda no es más que la punta (la punta hinchada) de un iceberg. Es toda una actitud de la poesía la que permanece bajo el agua: una actitud solemne, seria, grave. Es la poesía de los “pavos hinchados” ante los cuales no queda más remedio que reírse (BOULLOSA, 2002: 108).
- 19 La risa efectivamente es el recurso. Por eso Neruda cae en desgracia. Por eso Octavio Paz (ya fuera del ámbito estrictamente chileno) cae en desgracia. Y por eso se salva Nicanor Parra. Parra, con su antipoesía, con su complicado posicionamiento político y, sobre todo, con sus grandes dosis de humor negro, se presenta como el antídoto contra esa poesía desmesurada, lenta, paisajista, grave, solemne (GRAS MIRAVET, 2000: 53).
- 20 Ahora bien, lo que *Estrella distante* aporta en esta discusión, lo que la novela viene a decir es que esta poesía no desaparece con la irrupción de Parra, ni mucho menos se pierde con la desaparición de Neruda. No es parte de la historia, sino del presente. Esta poesía planea como una amenaza latente en el cielo de Bolaño. ¿Qué poesía puede ser más lenta, más desmesurada, más grave, qué poesía puede estar en mayor comunión con el paisaje que los vuelos poéticos de Carlos Wieder, que los versos epifánicos de Wieder escritos en el cielo? Con Wieder el ajuste de cuentas alcanza otros proyectos estéticos. Ya no se trata del ritual del asesinato del padre (o de los padres fundadores de la poesía chilena) sino de la matanza de los hermanos, de los contemporáneos de Bolaño. Es la poesía experimental, las neovanguardias de la dictadura y de la posdictadura, el objeto de la parodia en *Estrella distante*. Así como los vuelos de Wieder retoman los versos de Raúl Zurita escritos en el cielo de Nueva York, los rituales de los escritores bárbaros recuperan las *performances* de los poetas experimentales, como el propio Zurita o Diamela Eltit. Como propone Chaar Pérez, este es tal vez el elemento más provocador de la novela, en lo que hace a su intervención en el canon (CHAAR PÉREZ, 2011: 653).
- 21 En la óptica de Bolaño, esta poesía experimental cae del lado de la seriedad, la gravedad y la solemnidad. La figura de poeta-profeta que propone la obra de Zurita y que se refleja en el personaje de Wieder se puede pensar, desde este prisma, como una extensión de la figura del poeta-visionario inaugurada por Neruda o (yendo incluso más atrás) de la figura del poeta-pequeño-dios que proponía Huidobro. En definitiva, si en otras intervenciones Bolaño valora la poesía de Zurita, en *Estrella distante* claramente toma distancia: uno no puede dejar de colocar su estética epifánica y utópica entre esas actitudes de las que el autor no tiene más remedio que reírse.
- 22 Como en el caso de la muerte de Roque Dalton, se trata de una risa que es en parte consecuencia de un sentimiento de horror y de ansiedad. La risa ante la actitud solemne y grave de la poesía es la respuesta, en la obra de Bolaño, a un componente horroroso que estaría presente en ella. Hay algo de la solemnidad en poesía, de ese tomarse en serio la poesía, que parece horrorizar a Bolaño. La aproximación al mal absoluto que ensaya esta novela debe leerse en relación con ello.
- 23 Se trata de una configuración de la poesía fundamental en su obra, ya que sirve como contrapunto para su ficción. Podemos decir que todo el edificio de su obra ficcional se construye contra esa poesía. Es como si para hacerse novelista, Bolaño tuviese que discutir con la poesía; tal vez por haber nacido en Chile, como suele decirse, un país de poetas. En todo caso, este ajuste de cuentas con la poesía (con cierta poesía) se convierte en el gesto inaugural de su ficción. Pero lo interesante de este gesto, de este

intento por diferenciarse de la tradición, no es tanto su misma aparición (se trata de una escena ritual que se reedita de forma más o menos explícita en la obra de todo autor) como las modulaciones que adquiere, las imágenes a las que aparece unida.

- 24 Si en algunos ensayos o relatos de Borges (por mencionar un autor querido por Bolaño y también muy consciente de su intervención en el canon) uno puede encontrar discusiones literarias que adquieren el ritmo y el garbo de los antiguos duelos o entreveros a cuchillo (pongamos por caso la muerte de Fierro a manos del Moreno en “El fin”), en la obra de Bolaño esta escena se reedita como un asesinato a sangre fría. El asesinato ritual ya no evoca un duelo “entre hombres” ni la figura del compadrito sino la muerte fría propia de una máquina de exterminio: un tiro en la nuca, como en la muerte de Dalton; el asesinato glacial de las poetisas hermanas Garmendia a manos de Wieder; la propia muerte inenarrable de Wieder a manos del policía Abel Romero (una muerte que no puede ser contada porque inculpa al mismo narrador). El compadrito borgeano deja lugar a “la banda de gangsters” que lleva a cabo su personal ajuste de cuentas.³
- 25 La literatura queda ligada así a estas prácticas criminales, que por momentos evocan una organización clandestina y por momentos las prácticas represivas del Estado, no por ello menos criminales: la muerte de las hermanas Garmendia, todos los asesinatos perpetrados por Wieder, se presentan como los operativos de un Estado represor desquiciado (recordemos que Wieder empieza con sus vuelos poéticos y sus asesinatos después del 11 de septiembre de 1973). El horror de estas prácticas estará para siempre íntimamente ligado a la literatura.
- 26 Bolaño vuelve una y otra vez sobre este vínculo. En “Carnet de baile”, el relato mencionado anteriormente, no es asesinado ningún poeta, pero la poesía aparece donde tendría que aparecer justamente ese Estado represor. El narrador, aquel narrador que buscaba deshacerse de la presión asfixiante de la tradición, nos cuenta que en una época veía pasearse por el pasillo de su casa a Adolf Hitler. Quince días después, cuando Hitler desaparece, espera encontrarse con Stalin, pero para su sorpresa es Neruda el que se instala en su pasillo (BOLAÑO, 2001: 214). Neruda en el lugar de Stalin.
- 27 Poesía y totalitarismo (sea de izquierda o derecha) se anudan en la obra de Bolaño. Y se anudan en el relato que él hace de su vida. En “Bolaño por Bolaño”, un breve texto que se pretende autobiográfico, nos encontramos con la siguiente frase inaugural: “Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas” (BOLAÑO, 2002: 201). Esta coincidencia del dictador soviético y del poeta galés, que luego se repite en un sueño que el autor tiene mientras se encuentra detenido por los militares golpistas en 1973, adquiere una dimensión simbólica decisiva, y se convierte en una suerte de reescritura de aquella escena con la que se abría esta sección, la muerte por causas políticas o causas estéticas de Roque Dalton. Estamos ante diferentes versiones de un mismo nudo: un nudo en el que poesía y política se entrelazan y se complementan, y en el que la violencia (violencia criminal, violencia de Estado o violencia poética) se convierte en el denominador común. La ficción de Bolaño se puede pensar como un intento por desatar o por ajustar aún más este nudo.

El paisaje, o un huracán contemplado en la lejanía inmensa de la tierra

- 28 Volvamos a nuestro punto de partida: la intersección entre poesía, paisaje y política que se formula en las primeras frases de *Estrella distante* y que coloqué al comienzo de este trabajo. Esta intersección se retoma de forma paradigmática en las ya mencionadas exhibiciones aéreas de Carlos Wieder. Su escritura aérea es el punto más ceñido de ese nudo. Por un lado, sus *performances* en los cielos de Chile se presentan como una inauguración poética del nuevo gobierno dictatorial, en clara sintonía con los fundamentos ideológicos de los militares golpistas; los versículos del Génesis y del Renacer Chileno de las primeras dos exhibiciones apuntalan este carácter inaugural, el dibujo en el cielo de una gran bandera chilena sostiene el espíritu nacionalista (BOLAÑO, 2009: 43). Por otra parte, la escritura en el cielo nos obliga a volver nuestra atención sobre el paisaje, porque este se convierte en el nuevo soporte para la poesía, un soporte que se convierte necesariamente en parte del mensaje. Sobre este paisaje, sobre la función que cumple el paisaje en la escritura de Carlos Wieder (y por extensión en esta novela de Bolaño) y sobre su relación con la poesía y la política quiero detenerme en este momento.
- 29 El primer vuelo poético de Wieder es presenciado por el narrador desde el Centro La Peña, en las afueras de Concepción, “la llamada capital del Sur”, donde se encuentra detenido por las autoridades golpistas. A bordo de un caza Messerschmitt de 1940, el poeta escribe en el cielo azul rosado de Concepción, con letras de humo gris negro, sus primeros versos. El entorno en el que Wieder realiza su *performance* es el paisaje de la región de Biobío. Este paisaje ocupa un papel destacado en este breve pasaje: la Cordillera de la Costa, la Cordillera de los Andes, los grandes bosques, el Sur, el mar, las nubes en forma de agujas que remontan el Biobío son escenario y parte del texto poético de Wieder (BOLAÑO, 2009: 34-40). El texto cita en latín las primeras líneas del Génesis, aquellas en las que Dios crea el cielo y la tierra, la luz y el agua, es decir, el paisaje, la naturaleza. Wieder está creando el paisaje del Sur con esta exhibición aérea, está creando un paisaje para un nuevo Chile.
- 30 Está claro que estas exhibiciones aéreas de Wieder se inscriben en una tradición poética. Una tradición que va más allá de los versos de Zurita en el cielo de Nueva York y que se encuentra en el centro de la poesía chilena del siglo veinte. La elección del Sur, que responde a motivos claramente autobiográficos, sirve también para amplificar ciertos ecos nerudianos que se pueden rastrear en la actitud poética de Wieder: la creación de un territorio, la insistencia en el Sur, la importancia de la palabra poética que da nombre y crea son algunos de los motivos que giran alrededor de la figura del poeta-demiurgo que encontramos en obras de Neruda como el *Canto general* (1950). La elección posterior de la Antártida como escenario para otro de sus vuelos poéticos no hace más que confirmar esta representación del espacio: el paisaje se presenta como un territorio vacío, un territorio que espera la palabra del poeta, una palabra creadora que así como puede ser vehículo de la solidaridad entre los hombres también lo puede ser de la patria, de la nación: “La Antártida es Chile” escribe Wieder en esa oportunidad (BOLAÑO, 2009: 55).
- 31 Aunque no faltan referencias a los accidentes geográficos que lo componen, el paisaje que nos llega a través de los actos poéticos de Wieder no es transmitido a través de una descripción sino de una experiencia.⁴ Y de acuerdo a lo que venimos diciendo, esta

experiencia sería de dos órdenes: una experiencia de orden político (el golpe militar, el nacionalismo, la dictadura) y otra de orden poético (la poesía solemne, la obra de Neruda, los versos de Zurita). Política y poesía resultan inseparables en esta configuración del paisaje. Y aquí es donde aparece aquello que distingue la propuesta de Bolaño. Si los versos de Zurita escritos en el cielo de Nueva York en 1982 podían leerse como una denuncia o un comentario sobre la dictadura de Pinochet o sobre el siglo XX en tanto “espacio y tiempo inevitables de desolación” (ROVIRA, 2011: 111), en los vuelos de Wieder se añade a estas consideraciones una lectura sobre los lazos que se establecen entre esta política y la poesía chilena, o cierta actitud de la poesía chilena que, por otra parte, no sería exclusiva de esta sino que se podría rastrear en la poesía en general.

- 32 Efectivamente, los vuelos de Wieder se pueden leer como una reflexión sobre la poesía, o sobre ciertos discursos de la poesía. Uno de estos discursos (que no solo opera sobre la poesía sino también sobre el espacio, sobre la experiencia del espacio), tal vez el más manifiesto, es el discurso de lo sublime. La descripción del sentimiento de lo sublime en sus formulaciones clásicas (pienso en las obras de Kant, Schiller o Schopenhauer) se presenta como una clave para pensar el proyecto estético de Wieder y, más precisamente, para pensar el entramado entre paisaje, poesía y política que proponen sus poemas aéreos, entramado que experimentan sus primeros lectores, tanto el propio narrador como los otros personajes, especialmente Norberto, uno de los presos del Centro La Peña “que se estaba volviendo loco” (BOLAÑO, 2009: 36).⁵
- 33 El sentimiento de lo sublime es inseparable de la naturaleza. Es precisamente en la naturaleza donde encuentra su medida: aquello que permite diferenciarlo de otros sentimientos (como el sentimiento de lo bello) y aquello que permite graduar su intensidad. La naturaleza concebida en su inmensidad y en su desproporción con el ser humano (las grandes montañas, las tormentas enfurecidas, las salvajes cataratas, los volcanes), la naturaleza percibida desde la pequeñez del individuo, es la imagen recurrente en las distintas aproximaciones a lo sublime: “Lo sublime ha de ser siempre grande” (KANT, 1990: 34). La impresión más completa de lo sublime surge ante “la visión de un poder que amenaza con destruir al individuo y le supera sin comparación alguna” (SCHOPENHAUER, 2009: 259). Con lo sublime alcanzamos el sentimiento de nuestros límites, pero no huimos de él “sino que, antes bien, nos sentimos atraídos por él con una violencia irresistible” (SCHILLER, 1990: 223). Lo sublime aparece, entonces, cuando la naturaleza manifiesta su costado más hostil, pero cuando sentimos hacia esa hostilidad una atracción irreprimible. Por otra parte, y en concordancia con esta imagen de la naturaleza, aparece la soledad del individuo como una instancia que puede provocar el sentimiento de lo sublime: “La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible” (KANT, 1990: 32). Por eso la visión de parajes desérticos puede provocar también este sentimiento.
- 34 El resultado en el individuo de esta experiencia estética es doble, o como diría Schiller, lo sublime es un sentimiento mixto. Cuando Kant dice que lo sublime *conmueve*, podemos considerar esta conmoción como producto de este doble efecto. Por un lado, lo sublime infunde horror y dolor, genera confusión y puede alcanzar la pérdida de racionalidad en aquel que se encuentra frente al objeto sublime (sea la naturaleza o la obra de arte). Por otra parte, lo sublime eleva al individuo, eleva las facultades de su alma y arranca al espíritu “de la estrecha esfera de lo efectivamente real y del opresivo cautiverio de la vida física” (SCHILLER, 1990: 229). Esta experiencia doble, entre el

horror y un placer que no es estrictamente placentero, es la que termina por delinear el vínculo que el sentimiento de lo sublime traza entre el individuo y la naturaleza.

- 35 Ahora bien, teniendo en cuenta estas consideraciones sobre lo sublime, cabe preguntarse cómo opera este discurso en *Estrella distante* y qué aporta al nudo entre política, poesía y paisaje que intentamos abordar en estas páginas. Es indudable que este discurso está condicionando la experiencia del espacio en la novela. En la primera secuencia en la que aparece el paisaje chileno de forma significativa (en el primer vuelo poético de Wieder), la perspectiva que se adopta es la del narrador, es decir, la del desprevenido espectador de esa inmensa escritura aérea. El atardecer es contemplado al ras del suelo, y así se agiganta la magnitud del paisaje: los cielos, las nubes, los bosques y ríos, los mares del Sur son contemplados o imaginados desde el punto de vista de un individuo, que ante tal espectáculo experimenta la soledad. “En aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba el cielo” (BOLAÑO, 2009: 35)⁶.
- 36 La experiencia de la soledad ante el espectáculo de la naturaleza vuelve a aparecer unas páginas más adelante, en otro vuelo poético de Wieder. En esta oportunidad se trata de una naturaleza inmovible, una naturaleza vacía, desértica como esos parajes evocados por los filósofos. El que experimenta la soledad ya no es el narrador ni otro de los lectores circunstanciales de los poemas aéreos, sino el propio poeta. Estamos ante la vuelta de Wieder después de aquella escritura aérea en los cielos de la Antártida:

Cuando regresó a Punta Arenas Wieder declaró que el mayor peligro había sido el silencio. Ante el estupor fingido o real de los periodistas, explicó que el silencio eran las olas del Cabo de Hornos estirando sus lenguas hacia el vientre del avión, olas como descomunales ballenas melvilleanas o como manos cortadas que intentaron tocarlo durante todo el trayecto, pero silenciosas, amordazadas, como si en aquellas latitudes el sonido fuera materia exclusiva de los hombres. El silencio es como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. (BOLAÑO, 2009: 54)
- 37 El silencio que experimenta el aviador solitario en su excursión a la Antártida introduce de manera inequívoca el sentimiento de lo sublime a través del peligro que la naturaleza comporta para el individuo, su carácter hostil. Lejos de ser circunstancial, esta hostilidad de la naturaleza forma parte de la obra o de la estética de Wieder. Como dice uno de los compañeros de armas que sale en su defensa: “Carlitos Wieder veía el mundo como desde un volcán” y, más adelante, “en su libro de historia la Naturaleza no tenía una postura pasiva, más bien al contrario, se movía y nos huasqueaba, aunque esos golpes nosotros, pobres ignorantes, solemos achacárselos a la mala suerte o al destino...” (BOLAÑO, 2009: 118-119). Para Wieder, la literatura tenía la forma de “un huracán contemplado en la lejanía inmensa de la Tierra” (BOLAÑO, 2009: 143).
- 38 Esta amenaza de la naturaleza que hace del encuentro entre individuo y paisaje una experiencia de horror lleva a los personajes hasta los límites de la cordura. En la escena que transcurre en el centro de detención La Peña, el narrador se concentra en dos aspectos o dos líneas narrativas: por un lado, el vuelo temerario de Carlos Wieder, por el otro, la reacción que este vuelo provoca en Norberto, ese recluso que “se estaba volviendo loco” según había diagnosticado otro preso, un psiquiatra socialista. Y como nos recuerda el narrador: “La locura no era una excepción en aquellos días” (BOLAÑO, 2009: 35). El sentimiento de lo sublime, a través del paisaje del Sur y de la poesía de Wieder (y en última instancia, también a través del golpe militar, ya que la locura a la que hace referencia el narrador respondía al clima político de aquellos días), este

sentimiento de lo sublime desencadena la confusión y un sentimiento de horror generalizado. En el tono de los otros reclusos se advertía “el temor y la maravilla” (BOLAÑO, 2009: 39).

- 39 Más adelante, la extensión o la contrapartida de las *performances* aéreas de Wieder, es decir, el asesinato de las poetisas y la posterior exposición con las fotografías de mujeres asesinadas, no hacen más que confirmar este sentimiento de horror: un sentimiento de horror que se encuentra anclado, primero, en lo poético (la novela plantea la exposición de Wieder como parte de una obra total, en continuidad con su poesía) y, segundo, en lo político (estos asesinatos perpetrados por Wieder a los pocos días del golpe militar de Pinochet no hacen más que evocar el sistemático plan de represión puesto en marcha por las nuevas autoridades). Se trata de un sentimiento de horror que, a diferencia de lo que sucede en la formulación clásica de lo sublime, no se traduce en elevación del espíritu, sino en un progresivo descenso a los infiernos. El único que se eleva aquí es el loco Norberto: “No puedo estar más tranquilo, estoy flotando en una nube, dijo” (BOLAÑO, 2009: 38).
- 40 Lo sublime como discurso sobre la poesía, convertido en tópico de la literatura, aparece diseminado a lo largo de toda la novela. No aparece de forma explícita, pero el lector puede adivinarlo, puede intuir su presencia. Eso sí, no se trata de una presencia familiar y reconfortante, ni de una presencia que ofrece al lector ese tipo de seguridad que nos proporcionan los lugares comunes, ya conocidos. Es más bien una presencia amenazante, una presencia que (volviendo sobre otro tópico de la literatura) podríamos llamar ominosa o siniestra, puesto que con ella lo familiar se vuelve extraño: la novela no nos ofrece una imagen conocida y reconfortante de la poesía, sino su lado oscuro. La novela señala el punto en el que poesía y política (cierta poesía y cierta política) convergen. Y lo interesante es que la novela no condena esa poesía, sino que la mira de frente.
- 41 Podríamos decir, para concluir esta sección, que el cruce entre poesía y paisaje (no solo el que propone el proyecto literario de Carlos Wieder en *Estrella distante* sino el que se desprende de cierta poesía chilena) representa una permanente amenaza para el poeta. Una amenaza, por un lado, para las poetisas asesinadas o para el propio narrador de la novela (para quien Wieder será siempre una figura inquietante). Y por el otro, una amenaza para el poeta en general, que en el conjunto de la obra de Bolaño siempre debe desplazar un canon, un canon nacional entre cuyos rasgos se encuentra esa desmesura y ese paisaje nerudianos que aparecían en “Carnet de baile”.
- 42 El cruce entre poesía y paisaje representa, entonces, una amenaza. Pero no solo para en el ámbito de la poesía. Es una amenaza también para el sujeto de a pie, puesto que este cruce está vinculado en la obra de Bolaño a un proyecto político que excede el ámbito de las luchas literarias, a un modelo de nación en el que no solo no hay lugar para el joven poeta sino que no lo hay tampoco para el individuo, ya que el primer movimiento de este proyecto es siempre el vaciamiento del espacio, la configuración de un territorio vacío para un nuevo comienzo, un renacer, una refundación de la nación⁷.
- 43 En este sentido, en *Estrella distante* no estamos simplemente ante un paisaje atravesado por un discurso poético, o ante un paisaje meramente ideologizado (si pensamos la ideología en términos clásicos, como una esfera separada de las estructuras del poder), sino que estamos ante un paisaje organizado por la misma lógica del poder o, como veremos enseguida, por la lógica económica que instaaura dicho poder. La perspectiva de lo sublime coincide aquí con la perspectiva que establece un nuevo régimen.

La política, o la nada es bella

- 44 La frase “la nada es bella”, con su carácter epigramático, podría ser uno de los versos que Carlos Wieder escribe en los cielos chilenos o antárticos de *Estrella distante*. Pero en lugar de formar parte de la obra aérea de este poeta ficcional, esta frase es el título que lleva la introducción de un libro reciente de una periodista y ensayista real. El libro es *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre* y su autora, la canadiense Naomi Klein⁸.
- 45 El vínculo o la proximidad entre la pequeña novela de Bolaño de 1996 y el extenso ensayo de Klein de 2007 no se limita a los ecos que pudiera sugerir esta frase (“la nada es bella”) ni al hecho de que Klein utilice, como uno de los epígrafes de la introducción a su libro, un pasaje del Génesis, un texto bíblico con reminiscencias *wiederianas*. Se puede argumentar que el punto de partida de ambas narraciones (la novela y el ensayo) es el mismo: el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Se puede argumentar también que el tratamiento de este hecho histórico, el golpe de Pinochet, y de los hechos posteriores tiene en ambos textos bastantes puntos en común. Si en la novela de Bolaño, a partir de ese acontecimiento se teje un nudo entre política, paisaje y poesía, un nudo que había que desatar, en el ensayo de Klein el nudo se teje entre política, naturaleza y economía. No se puede hacer, por supuesto, una trasposición exacta (las armas de la ficción no son las mismas que las del ensayo) pero los dos textos, cada uno a su manera, se iluminan entre sí.
- 46 A lo largo de sus casi setecientas páginas, el ensayo de Klein estudia el modo en que las ideas liberales del economista Milton Friedman fueron impuestas de forma radical en diversos países y contextos, tomando como punto de partida el Chile de Augusto Pinochet. Friedman fue asesor del dictador chileno y en esos años “aprendió lo importante que era aprovechar una crisis o estado de *shock* a gran escala” para imponer nuevas medidas económicas (KLEIN, 2012: 28). Esta terapia de *shock* se encuentra en el centro de la tesis del libro: los episodios traumáticos (una guerra, un desastre natural, un violento golpe militar) son circunstancias propicias para introducir medidas de libre mercado de carácter impopular porque preparan el terreno para las malas noticias; y así fueron utilizados en los últimos treinta años por gobiernos liberales en distintas partes del mundo. En esta lectura, la dictadura de Pinochet, junto con otros gobiernos del Cono Sur, se convierte en uno de los primeros laboratorios de la Escuela de Chicago, a la que pertenecía Friedman.
- 47 Como el uso del *electroshock* en la clínica y en la tortura, el *shock* social fue (y sigue siendo) utilizado para intentar inmovilizar al paciente o recluso y vencer así cualquier resistencia. De alguna manera, se trata de curar un cuerpo social enfermo y el estado de *shock* permite el uso de tratamientos brutales que allanen el terreno de forma rápida y permitan establecer un nuevo comienzo. En el caso particular de Chile, la persecución, la detención, el exterminio de los disidentes y las operaciones masivas de limpieza (quemando libros, cerrando periódicos, ocupando universidades) sirvieron para estos fines⁹.
- 48 Al igual que las propuestas estéticas de Wieder (sus vuelos poéticos, sus exposiciones fotográficas) paralizan al espectador desprevenido, en parte invocando el poder devastador de la naturaleza, el *shock* paraliza a toda una población para introducir un nuevo régimen que se presenta como necesario en lugar de contingente, casi como

natural en lugar de histórico. Pero a diferencia de lo que podíamos derivar de aquellos actos poéticos, este nuevo régimen, este nuevo comienzo que encontramos en la lectura de Klein no es el de una nación purificada. Lo que instaura la dictadura de Pinochet no es en última instancia un nuevo Chile (no es el Renacer Chileno el programa que estaría detrás del golpe militar), sino el renacer de una suerte de liberalismo primordial, la génesis de una nueva manera de hacer política económica (que en realidad no sería estrictamente nueva). En esta lectura, el modelo de país que se desprende del gobierno de Pinochet trasciende las fronteras nacionales y temporales: los intereses que dictaron las medidas económicas en aquellos años setenta preceden a la dictadura y continúan operando en el presente, y en muchas otras latitudes.

- 49 De alguna manera, se podría decir que las tesis de Klein vienen a corregir o a iluminar la novela de Bolaño (o para ser más precisos, el discurso de Wieder). Por un lado, la presencia de una ideología totalitaria de carácter nacionalista en el entramado de obras como *La literatura nazi en América* o *Estrella distante* sería fiel como reflejo del discurso de una determinada época de Chile y América Latina pero, por el otro, estaría tergiversando o trastocando el armazón que se encontraría por debajo de aquel discurso, y que no respondería a intereses necesariamente nacionales. ¿Pero se puede acaso corregir la ficción? ¿Se le puede pedir a la ficción que no tergiversar? Yo creo que más que corregir la ficción, se trata en este punto de ajustar el rumbo que sigue nuestra lectura.
- 50 Si observamos la política a través del prisma que nos ofrecen las novelas más tempranas de Bolaño, la primera figura que se recorta es efectivamente la de una perseverante crítica a los modelos totalitarios, en un principio con una fuerte impronta nacionalista. La obra de Bolaño pone en escena una y otra vez la violencia que subyace a todo proyecto nacional, tanto de derecha como de izquierda, que se manifieste como totalitarismo de Estado. Esta indiferencia o indeterminación ante la orientación política de esos modelos Bolaño la formuló de forma explícita en entrevistas cuando dijo que “yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda” (DÉS, 151). Pero ya estaba claramente enunciada en su obra. En *La literatura nazi en América*, por ejemplo, la obra de poetas comunistas como Neruda o Rokha podía ser releída y apropiada por críticos nacionalistas de ultraderecha. En la novela, los chilenistas de la *Revista Literaria del Hemisferio Sur* no desdeñaron a Pablo Neruda y a Pablo de Rokha
- de quienes estudiaron metódicamente su verso libre, largo, de respiración poderosa y a quienes pusieron en numerosas ocasiones como ejemplos de poesía combativa: solo había que cambiar algunos nombres, Mussolini en vez de Stalin, Stalin en vez de Trotski. (BOLAÑO, 2005: 237)
- 51 Solo se trata, entonces, de cambiar algunos nombres; permutabilidad que habilita la lectura de Chaar Pérez cuando presenta la historia de Wieder como un “distanciamiento discursivo ante las utopías totalizantes de la izquierda artística” (CHAAR PÉREZ, 2011: 655). Un poeta de ultraderecha sirve para distanciarse de un proyecto estético de izquierda. Esta permutabilidad, en definitiva, nos recuerda ese agotamiento decisivo de toda visión redentora de la literatura, cualquiera sea su signo político, que estaría presente en la obra de Bolaño (LÓPEZ-VICUÑA, 2009).
- 52 Bolaño se separa, entonces, tanto de las utopías de derecha como de izquierda por lo que de totalizante pudiera haber en ellas. En términos políticos, como en términos estéticos, se acerca al ya mencionado Nicanor Parra, un poeta que tuviera detractores

tanto de un lado como del otro. Como Parra, la escritura que predica Bolaño es una escritura fuera de la ley. El mismo afirmaba en una entrevista: “sigo creyendo que para escribir hay que ponerse en la posición que predicaba Villon, el poeta medieval francés, la del fuera de la ley. Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley.” (GRAS MIRAVET, 2000: 65).

- 53 Esta manera de concebir la escritura y este distanciamiento de cualquier utopía totalizante es, pues, la primera figura que se perfila cuando observamos la política a través de las páginas de Bolaño. Pero no es la única, ni la que más nos interesa. Otra figura que se puede desprender de su obra (y aquí entra en escena la lectura de Klein) es la que se podría formular, utilizando los términos del filósofo chileno Willy Thayer, como la clausura definitiva de una época de la hegemonía del Estado y el paso a una nueva época de la hegemonía del mercado (CHAAR PÉREZ, 2011: 650). Pero a diferencia de lo que propone Thayer, en la novela de Bolaño este paso del Estado al mercado no tendría lugar al final de la dictadura, con los cambios introducidos en el contexto posdictatorial, sino en el mismo momento de su irrupción. Lo que la dictadura inaugura, en la novela de Bolaño, continúa más allá de sus límites, alcanzando la transición y la democracia resultante. De alguna manera, esta sería la diferencia entre el diagnóstico de la novela y el que se podría derivar del discurso poético de Wieder. En este aspecto, coincidimos plenamente con Chaar Pérez cuando reconoce en los capítulos finales de *Estrella distante* no una ruptura sino una continuidad entre dictadura y democracia, continuidad que se materializa en ese espectro de “la violencia estructural de las redes del capitalismo global, una violencia que traspasa tiempos —de Pinochet a los noventas— y espacios —de Chile a España— para dejar persistentemente su huella” (CHAAR PÉREZ, 2011: 657)¹⁰.
- 54 En nuestra lectura, la violencia que recorre toda la novela, desde el asesinato de las hermanas Garmendia hasta el propio asesinato de Wieder, expresa una continuidad. Aunque la ejercida por Wieder se presente como ideológica (sus performances poéticas parecen encauzarla en un discurso altamente ideologizado) y la ejercida sobre Wieder se presente como meramente económica (para Romero, el asesinato de Wieder es una forma de capitalizarse), la violencia es en ambos casos la misma: es la misma violencia que recorre toda la ficción de Bolaño y que forzando un poco los textos (aunque no mucho) definiremos como la violencia ejercida por el poder del capital económico. De hecho, la diferencia que introducía Wieder en relación con el resto de los personajes no era solo ideológica, sino también de clase o, si se quiere, simplemente económica: “Nosotros casi nunca teníamos plata (es divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche); a Ruiz-Tagle [Wieder] nunca le faltó el dinero” (BOLAÑO, 2009: 16). La novela de Bolaño, en este sentido, parece afirmar lo mismo que afirmaba Gilles Deleuze en los años setenta: ‘No hay ideología, solo hay organizaciones de poder, teniendo en cuenta que la organización del poder implica la unidad del deseo y la estructura económica’ (DELEUZE, 2005: 335)¹¹.
- 55 Hemos recortado, entonces, dos figuras en la obra de Bolaño: por un lado, la crítica a todo totalitarismo, por el otro, la denuncia de una violencia ejercida por una organización de poder que estaría más allá de una dicotomía ideológica (está claro que la segunda viene a especificar a la primera: los nombres de Hitler y Stalin son intercambiables porque ambos representan organizaciones de poder similares). Lo que me interesa ahora es determinar qué respuesta, o qué respuestas, en el marco de esta novela, puede dar la literatura a la realidad que subyace a estas figuras; qué posturas

adopta la literatura en relación con esa organización de poder; y retomando el eje de este trabajo, qué papel juega ese nudo entre poesía, paisaje y política en la definición de dichas posturas.

- 56 Una de las posibles respuestas ya la hemos formulado: la literatura como una escritura fuera de la ley. Para no caer en una nueva forma totalizante, la literatura debe escribir como ya lo proponía François Villon, es decir, contra la ley. Otra respuesta es la que propone Chaar Pérez: los nuevos enlaces afectivos y comunitarios que se derivan de la atípica comunidad de poetas que se describe en la novela. En los relatos de los poetas Stein, Soto y Lorenzo, enmarcados en la historia de Wieder, “se articula la posibilidad ético-política de no solo desnaturalizar las genealogías filiales de las comunidades normativas, sino también de actuar a partir del otro” (CHAAR PERÉZ, 2011: 663). Y una tercera respuesta, con la que quiero cerrar este trabajo, es la de una negociación con aquella realidad, con aquella organización de poder; una negociación que exigiría no solo un examen de ese poder sino también de la propia literatura.
- 57 Al reunir una serie de entrevistas en un volumen, Deleuze sostuvo en la nota preliminar que la filosofía, en la medida en que no era un poder, no podía entablar una guerra abierta con el poder; pero sí podía establecer una guerra sin batalla, una guerra de guerrillas, conversaciones o negociaciones. Y no solo podía, sino que debía hacerlo: “la filosofía es inseparable de una cierta cólera contra su época”. Pero en la medida en que el poder no se contentaba con ser externo, sino que estaba también dentro de nosotros, esas conversaciones o negociaciones, esa guerra de guerrillas se entablaba también en nuestro interior (DELEUZE, 2006: 5). Pienso que esta relación entre filosofía y poder que planteaba Deleuze nos sirve para pensar la relación entre literatura y política que se desprende de la obra de Bolaño. Pienso que el nudo entre poesía, paisaje y política que abre este trabajo forma parte de esas negociaciones con la realidad que constituyen dicho vínculo. Las conversaciones con el poder que entabla la literatura de Bolaño se manifiestan, en buena medida, en una tensión entre poesía y ficción. Aunque en su obra, poesía y ficción sean dos formas de un mismo proyecto literario, la tensión que se establece entre ellas, entre ficción y cierta manera de entender la poesía, es innegable. Como ya hemos sugerido antes, creemos que todo el edificio de la ficción de Bolaño se erige sobre dicha tensión. Por un lado estaría la poesía entendida como *creación* (retomando el significado original del griego *poiesis*), como acto creador que instauro mediante la palabra una realidad nueva y que borra el vacío originario: un acto en el que se encuentran los ecos del verbo bíblico (la palabra creadora) y que al igual que este se presenta incuestionable, definitivo. La poesía, dice Bolaño, no se corrige:
- La violencia es como la poesía, no se corrige.
No puedes cambiar el viaje de una navaja
ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre.
(BOLAÑO, 2007: 208)
- 58 Hay en esta poesía un rasgo autoritario. El acto creador, en su carácter afirmativo y monolítico (se trata siempre de una poesía centrada de forma más o menos explícita en el yo), en su carácter excluyente (el yo se expande hasta abarcarlo todo, borrando diferencias), este acto creador trae consigo reminiscencias del horror (en la obra de Bolaño un solo paso media entre la poesía y el horror). Y no nos referimos solo a la poesía de Wieder, sino a toda una manera de concebir la poesía, una manera que estaría instalada en el centro del canon y que sería capaz de matar a sangre fría, por causas que nadie podría determinar, en última instancia, si son estéticas o políticas.

- 59 Del otro lado estaría la ficción, una ficción que también crea mundos, pero a los cuales presenta no como mundos creados, sino como mundos fingidos o como mundos posibles, conjeturales. El tono conjetural es una de las constantes de la ficción de Bolaño. Los narradores de sus obras muchas veces cuentan aquello que no han presenciado, aquello que no pueden saber, pero que imaginan: “Tuvo que ser así” (BOLAÑO, 2009: 29) dice el narrador de *Estrella distante* antes de contarnos los pormenores del asesinato de las hermanas Garmendia a manos de Wieder. Pero ¿fue realmente así?, ¿fue realmente Wieder el asesino de las Garmendia?, ¿y las asesinó de ese modo? La novela no aporta indicios para creer que no fuera eso lo que pasó realmente, pero tampoco lo confirma de forma contundente. De igual manera, después de contarnos la deriva guerrillera de Juan Stein por las selvas latinoamericanas, el narrador introduce la duda y la posibilidad de que todo aquello no fuera más que un mito. El narrador utiliza deliberadamente el tono conjetural: “Hay quien dice...”, “Otros aseguran...” (BOLAÑO, 2009: 68-69). Stein podría no haber salido nunca de Chile, podría haber muerto junto a su madre.
- 60 La ficción de Bolaño crea mundos, pero son mundos fantasmales. Del mismo Stein nos dice el narrador: “Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea” (BOLAÑO, 2009: 66). Y era “como un fantasma” no porque estuviese muerto, ni por su carácter ubicuo, sino por el modo deliberado en el que su historia era enunciada: las imágenes que de él guarda el narrador en su memoria son “brumosas y fragmentadas” (BOLAÑO, 2009: 69) como brumosos y fragmentados son los mundos y paisajes de Bolaño (¿llovía o no llovía en aquella exhibición aérea de Carlos Wieder?). Son mundos que tienen la misma consistencia que los sueños y las pesadillas, como ese sueño fundacional que se le presentó al autor estando detenido en Chile en 1973, en el que dialogaban Stalin y Dylan Thomas; como la propia novela *Estrella distante*, escrita “al dictado de sus sueños y pesadillas” (los de Arturo Belano, narrador y alter ego del autor). Son mundos en los que los personajes aparecen y desaparecen como fantasmas o deambulan como sonámbulos, como el personaje paradigmático de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. Y esto es así porque la historia que se cuenta es siempre una historia de terror, un terror que no es otra cosa que el horror de la Historia.
- 61 Pero no por esto debemos pensar la obra de Bolaño como un ejercicio de denuncia o de memoria (por ejemplo, del golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura, o de la masacre de Tlatelolco en México, o de los feminicidios de Ciudad Juárez). Más que un ejercicio de memoria o denuncia, su obra se presenta como una invocación de seres espectrales, una invocación de aquellos fantasmas que asedian al autor¹². Se trata, por supuesto, de fantasmas personales, individuales, fantasmas que aparecen y desaparecen en todas sus obras. Pero lo que nos recuerda Bolaño es que lo personal nunca es algo enteramente personal. Estos espectros personales son (por llamarlos de alguna manera) los espectros de la Historia. O para decirlo con Deleuze, en estos fantasmas se revela la unidad del deseo y la estructura económica (un deseo que nada tiene que ver con el placer).
- 62 Y para invocar a estos fantasmas, nos dice Bolaño, no hay nada como la ficción: una ficción que permite al autor ser otro, o ser habitado por otros (de ahí la recurrencia al personaje de Arturo Belano, que en *La literatura nazi en América* todavía se llamaba Bolaño; de ahí el interés por las biografías de poetas imaginarios), y una ficción que, a diferencia de la poesía, sí se puede corregir (basta recordar que *Estrella distante* es la

rescritura de un capítulo de *La literatura nazi en América* y que este tipo corrección es un ejercicio recurrente en toda su obra).

- 63 Frente a la poesía creadora, frente a una poesía que con su primer gesto nos parecía decir que “la nada es bella”, frente al nudo entre poesía, paisaje y política que se teje en *Estrella distante*, la obra de Bolaño propone la ficción. Aquella comunidad de poetas que mencionaba Chaar Pérez, aquellos lazos de amistad que articulaban una nueva posibilidad ético-política se dan, existen o son posibles a través de la ficción. Es en este sentido que la tensión entre poesía y ficción se revela como la manera que tiene su obra de conversar o negociar con la organización del poder en la que irrumpe, como su manera de dar esa guerra sin batalla de la que hablaba Deleuze. Dicho de otro modo (y en esto, nuestra concepción de la literatura es bastante clásica), la intervención de la literatura en la política se da, en la obra de Bolaño, a través de las formas. Así como los fantasmas son un asunto personal y no solo personal, esta tensión entre poesía y ficción es un asunto literario y no solo literario.
- 64 Estamos, indudablemente, ante una obra mayor. Este tipo de intervención es la que caracteriza aquello que Bolaño llamaba “obra mayor” y que sería la única literatura posible en América Latina, o al menos la única literatura que él supo escribir. Como afirmó en una entrevista: “el subdesarrollo no permite la literatura de género. El subdesarrollo solo permite la obra mayor. La obra menor es, en el paisaje monótono o apocalíptico [de América Latina], un lujo inalcanzable” (BOULLOSA, 2002: 106).

A modo de conclusión, o estos árboles que no son árboles

- 65 He intentado mostrar en las páginas precedentes que una de las principales derivas provocadas por la relectura del canon en *Estrella distante* se puede formular como una tensión entre poesía y ficción; una tensión que, lejos de cerrarse sobre sí misma como una disputa formal, alcanza otros territorios imaginarios como el paisaje y la naturaleza y, junto con ellos, la idea de nación.
- 66 Como ya he señalado, el canon sobre el que opera esta novela (y buena parte de la obra de Bolaño de aquellos años) es un canon nacional, el canon de la poesía chilena. Se trata por supuesto de una lectura peculiar, en la cual dicho canon aparece asociado a una configuración precisa del espacio: volcanes, alturas, cordilleras, ríos interminables, terremotos y temblores pueblan la imagen de la naturaleza chilena que descansaría en el centro de este canon, una naturaleza mítica y atemporal por completo desproporcionada en relación con el hombre y su presente, marcada por esa “desmesura” nerudiana que invocaba el cuento “Carnet de baile”. La obra de Wieder, imagen grotesca de esta poesía chilena, estaría allí para recordarnos ese gesto configurador de un territorio imaginario desmesurado: su poesía aérea crea el espacio y frente a él, hace desaparecer al hombre. En este sentido, su poesía al mismo tiempo que utiliza el espacio como soporte, lo vacía. No hay en él más lugar que para el yo lírico, un yo lírico que puede ser el poeta, que puede ser el pueblo o la nación, pero que en todo caso es una voz unitaria. Es esta operación sobre el espacio, en la que veíamos la marca de lo sublime, la que establece el vínculo con la nación; un vínculo que se confirma con la participación de Wieder en los operativos del nuevo régimen dictatorial¹³.

- 67 Ahora bien, lo que nos viene a decir *Estrella distante* es que si este vínculo entre poesía, paisaje y nación, tal como se revela en esa pesadilla que es la obra de Wieder, podría pertenecer al pasado (sería un nudo que en la novela se tensa en los “ideologizados” años setenta), esto no significa que tal vínculo haya desaparecido años después, sino más bien que se ha reformulado: aunque ya no se da con las mismas características, la obra enuncia una continuidad entre los años de la dictadura y los años de la democracia que se puede precisar justamente a partir de dicha reformulación. El paso de la poesía a la ficción es el que marca la hoja de ruta de este proceso.
- 68 El último capítulo de la novela es revelador. En él aparece nuevamente el paisaje, pero ya no es el paisaje del Sur, no es la región del Biobío con sus inmensas cordilleras y sus ríos ni es la Antártida; no es esa naturaleza sublime y poética por excelencia, sino la naturaleza doméstica de Blanes, un pueblo balneario de la Costa Brava española. Este paisaje, en el que el narrador y Romero cierran el cerco sobre Wieder (en el que Wieder es asesinado), se caracteriza por un “cielo ideal”, una noche “hermosa y serena”, y un mar dócil, elementos muy distintos a los territorios del Sur (BOLAÑO, 2009: 151-156). El mar es justamente un elemento que comunica ambos paisajes, pero que al mismo tiempo los diferencia: lejos de esas olas como descomunales ballenas melvilleanas del Cabo de Hornos, el mar de Blanes es un mar de pescadores y veleros, con su paseo marítimo, sus paseantes y sus ciclistas, un mar visto desde la ventana de un bar, a cuya playa se puede llegar en cinco minutos andando, por un camino amable, todo en bajada (BOLAÑO, 2009: 151).
- 69 Esta diferencia entre dos paisajes tan distintos aparece con la irrupción de la ficción. No es que la ficción (con su carácter conjetural e hipotético) aparezca en la novela solo hacia el final (al contrario, la recorre desde el comienzo). Es más bien que este último capítulo pone de manifiesto la tensión que desarrolla toda la novela: en él muere justamente el poeta que representa toda una manera de entender la poesía; y con él muere esa poesía que, como la violencia, “no se corrige”. Muere esa poesía y toda una manera de entender el paisaje y la naturaleza asociados a ella: es como si “el árbol trueno, el árbol rojo, /el árbol de la espina, el árbol madre”, “el primordial árbol caoba”, “la araucaria de lanzas erizadas” que podíamos encontrar en Neruda (NERUDA, 1976: 11) dejaran lugar a “estos árboles que he inventado /y que no son árboles” que aparecen en el poema de Bolaño que coloqué como epígrafe de este artículo.
- 70 Esta última imagen, aunque aparece en uno de sus textos poéticos, grafica muy bien el carácter de la ficción que propone la obra de Bolaño (es en este sentido que en ella poesía y ficción forman parte de una misma obra). Los árboles “inventados” por el yo poético y que en realidad “no son árboles” son un ejemplo de ese paisaje de la ficción que viene a desplazar al paisaje de la poesía: un paisaje, aquel, que he caracterizado como brumoso y fragmentado, fantasmal y conjetural; un paisaje que todo el tiempo se corrige (¿llovía o no llovía ?) porque el narrador no cesa de narrar hechos que imagina o supone y que en muchas veces se revelan como falsos o, cuanto menos, inciertos (por ejemplo, aquella deriva guerrillera de Stein que mencioné más arriba, o la exitosa carrera literaria de Bibiano que se narra en el último capítulo).
- 71 El carácter difuso de este paisaje, en el que los personajes se mueven como sonámbulos (BOLAÑO, 2009: 144), es una de las señas más singulares de la ficción de Bolaño. Es el paisaje de la imprecisión, de la fotografía dudosa y de los mapas inútiles¹⁴. Es un paisaje que por momentos parece irreal, en el que las plazoletas cuadradas parecen redondas (BOLAÑO, 2009: 148), un paisaje en apariencia tranquilo pero no exento de un

componente extraño (de nuevo ese elemento *uncanny*): en el caso de Blanes, se trata de esa mezcla de extrañeza, tristeza y zozobra que producen los pueblos balnearios vacíos, fuera de temporada.

- 72 Y en este espacio, con su aparente tranquilidad, ese elemento siniestro (*uncanny*) está de sobra justificado: en él se perpetra un asesinato. El horror que estaba presente en el paisaje desmesurado y sublime de la poesía de Wieder, reaparece aquí. Pero si aquel llevaba el horror grabado en la frente, el segundo lo esconde en su carácter tranquilo y mundano, convencional y mercantil (como señalé más arriba, se trata esta vez de un asesinato por dinero, gracias al cual un personaje “se capitaliza” para hacerse empresario, para poner un negocio en el Chile de la democracia, curiosamente un negocio de pompas fúnebres). Este espacio siniestro, este paisaje de la ficción, vendría a ser lo que queda después de aquella escena fundacional de la literatura en la que un poeta era asesinado mientras dormía: el único espacio posible para el poeta.
- 73 Cabe señalar, por último, que las muertes que irrumpen en este paisaje anodino (la muerte de Wieder y con ella, las muertes perpetradas por él y, por qué no, la muerte de Dalton: ¿acaso estaría durmiendo Wieder cuando es asesinado por Romero ?), estas muertes no irrumpen como un resabio del pasado, sino como puro presente. En la escena del bar, en la que años después el narrador identifica a Wieder (más gordo y más arrugado), se desataca una imagen: la de las cabezas pegadas de Wieder y el narrador: “Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir” (BOLAÑO, 2009: 152). Estas cabezas pegadas rompen claramente la perspectiva espacial, pero también acaban con cualquier perspectiva temporal posible: pasado y presente, dictadura y democracia, son en esta imagen final como horrendos hermanos siameses.
- 74 Está claro que *Estrella distante* propone discontinuidades entre pasado y presente: el paso de la poesía a la ficción como estrategias de representación, el paso de un paisaje a otro, el paso de un ámbito nacional a un ámbito transnacional (la poesía de Wieder estaría anclada en el ámbito de la naturaleza sublime y de la nación, mientras que en la ficción de Bolaño naturaleza y nación estarían en claro retroceso ante la consolidación de un capitalismo transnacional). Pero así como se proponen discontinuidades, debajo de ellas estaría circulando algo que *deleuzeanamente* podríamos denominar un flujo: un mismo flujo que en la novela rompe justamente con la perspectiva temporal y que se nos ofrece como una continuidad entre pasado y presente. Este flujo sería la violencia: la violencia de los años setenta y la de los noventa, una violencia que mantiene unido aquel nudo entre poesía, paisaje y política en sus diferentes formulaciones posibles, una violencia que traspasa géneros (poesía y ficción) y traspasa paisajes, y que no es otra que la violencia estructural de las redes del capitalismo global que, para decirlo con Chaar Pérez, traspasa tiempos y naciones. Si tomamos esta violencia como eje conductor, podemos afirmar que la obra de Bolaño retoma evidentemente una configuración del paisaje nacional chileno que lo precede, pero la actualiza, señala su carácter pasado al tiempo que la conecta con el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, R. (2001), *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona.
- BOLAÑO, R. (2002), “Bolaño por Bolaño”, en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp.201-202), Corregidor, Buenos Aires.
- BOLAÑO, R. (2005), *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona.
- BOLAÑO, R. (2007), *La universidad desconocida*, Anagrama, Barcelona.
- BOLAÑO, R. (2009), *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona.
- BOULLOSA, C. (2002), “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en Manzoni, C. (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp. 105-113), Corregidor, Buenos Aires.
- CHAAR-PÉREZ, K. (2011), “La lógica del trauma: dictadura, posdictadura y melancolía en *Estrella distante*”, en *Revista Iberoamericana* N°236-237 (pp.649-664), University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- DELEUZE, G. (2005), *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia.
- DELEUZE, G. (2006), *Conversaciones: 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia.
- DE LOS RÍOS, V. (2008), “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje* (pp.237-258), Candaya, Canet de Mar (Barcelona).
- DÉS, M. (2005), “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño: (1953-2003) Simposio internacional* (pp.135-153), ICCI Casa Amèrica a Catalunya, Barcelona.
- GRAS MIRAVET, D. (2000), “Entrevista con Roberto Bolaño”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N°604 (pp. 52-65), AECID, Madrid.
- KANT, I. (1990), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid.
- KLEIN, N. (2012), *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Paidós, Madrid.
- LÓPEZ-VICUÑA, I. (2009), “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, en *Revista Chilena de Literatura* N°75 (pp. 199-215), Universidad de Chile, Santiago.
- MANZONI, C. (2005), “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño: (1953-2003) Simposio internacional* (pp. 25-47), ICCI Casa Amèrica a Catalunya, Barcelona.
- NERUDA, P. (1976), *Canto general*, Lumen, Barcelona.
- ROVIRA, J. C. (2011), “Zurita: memorial de la desolación”, en *América sin nombre* N°16 (pp. 104-112), Universidad de Alicante, Alicante.
- SCHILLER, F. (1990), *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid.
- SCHOPENHAUER, A. (2009), *El mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid.

NOTAS

1. La narración, que nos llega a través de la voz de Arturo Belano, está centrada en la figura de Carlos Wieder, también llamado Alberto Ruiz-Tagle, un curioso poeta adepto al régimen de Pinochet, que adquiere cierto nombre a partir de una serie de exhibiciones aéreas en las que escribe sus poemas. Wieder se presenta también como un frío asesino de mujeres (se narra con detalle el asesinato de las poetisas hermanas Garmendia). Cuando sus crímenes se vuelven incómodos para el régimen, desaparece de la vida pública. Años más tarde, ya en democracia, Wieder aparece en Blanes, España, donde es asesinado por Abel Romero, un excomisario chileno de los años del gobierno de la Unidad Popular. Romero, quien cuenta con la ayuda de Belano para identificar al envejecido Wieder, realiza este asesinato por encargo, pero nunca revela la identidad de quien contrata sus servicios. En medio de la historia de Wieder, en los dos capítulos centrales, Belano introduce enmarcadas las historias de tres poetas: Juan Stein, Diego Soto y Lorenzo, también conocido como Petra.
2. Sobre la presencia de la poesía en la ficción de Bolaño remito al artículo “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño” de Helena Usandizaga. Aunque no aborda de forma exhaustiva la relación entre ficción y poesía, es un excelente repaso por los principales poetas y por las preferencias literarias que se pueden rastrear en la narrativa de nuestro autor.
3. La imagen de la “banda de gangsters” la utiliza Bolaño para describir la actitud de los compañeros que deciden la muerte de Dalton (DÉS, 2005: 152).
4. Este no sería un caso aislado, sino una constante en la obra de Bolaño; como sostiene De los Ríos, “el territorio no es descrito en los textos de Bolaño, sino que es experimentado” (DE LOS RÍOS, 2008: 240).
5. Cabe señalar que un entramado semejante adquiere forma en la obra de Kant. En el cuarto capítulo de sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, un cruce entre filosofía, nación y naturaleza da lugar a una serie de consideraciones sobre el carácter de los pueblos. Lo sublime no puede escapar a la nación.
6. “Probablemente era debido a que tenía diecinueve años” comenta a continuación el narrador (BOLAÑO, 2009: 35). Esta justificación del sentimiento de soledad por la edad no descarta la lectura de una soledad producida por el sentimiento de pequeñez del individuo ante el espectáculo de la naturaleza, o de la política (recordemos que el narrador se encuentra detenido por las nuevas autoridades militares).
7. Es cierto que para Wieder el silencio es la lepra, el comunismo, pero es también la pantalla blanca que hay que llenar: por eso vuela a la Antártida, porque es el territorio vacío por antonomasia, dispuesto allí para un nuevo comienzo.
8. El título completo de la introducción es “La nada es bella: tres décadas borrando y rehaciendo el mundo” (“Blank is Beautiful: Three Decades of Erasing and Remaking the World” en su versión original).
9. Cf. “Tabla rasa: el terror cumple su función”, capítulo 4 de *La doctrina del shock*.
10. Esta continuidad se manifiesta de diversos modos en la novela. La más clara tal vez sea la elección del nombre artístico del joven Wieder: Alberto Ruiz-Tagle. Ruiz-Tagle es el segundo apellido de Eduardo Frei, presidente de Chile en el período 1994-2000, y el apellido de la primera dama de Chile (su madre) en el período 1964-1970. El linaje familiar sería el conductor de una estructura de poder, que solo se habría visto desplazado durante el gobierno de la Unidad Popular. Para un desarrollo más amplio de esta continuidad entre dictadura y democracia en otros aspectos de la novela, remito al trabajo de Chaar Pérez.
11. Una afirmación semejante requiere, por supuesto, un mayor desarrollo; pero no es este el espacio para ello.
12. Esta idea de asedio es desarrollada por Bolaño cuando habla de la tensión entre trama y estructura, entre contenido y forma, tensión que subyace a toda escritura narrativa: “Sí, es un

asunto raro lo de las tramas. Creo, con todas las reservas del caso, que en determinado momento las historias te escogen y no te dejan en paz. Afortunadamente esto no es muy importante, pues la forma, la estructura, siempre te pertenece a ti, y sin forma ni estructura no hay libro, o en la mayoría de los casos así sucede. Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden, o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises contra la muerte. La forma busca el artificio, la historia el precipicio" (BOULLOSA, 2002: p.111).

13. El sentimiento de lo sublime, por otra parte, pareciera estar necesariamente vinculado a una imagen de nación. La relectura que realiza Kant de este concepto estético heredado de la Antigüedad no solo tiene lugar en la época de la consolidación de los estados nacionales europeos sino que conduce al filósofo a una consideración explícita sobre el carácter de las distintas naciones, que desarrolla en la "Sección cuarta" de su ensayo. Lo sublime y la nación aparecían ya en siglo XVIII como conceptos interdependientes.

14. En su artículo ya citado, De los Ríos se pregunta por los dispositivos de representación del espacio que aparecen en *Estrella distante*. Un lugar central en su argumento lo ocupan justamente el mapa y la fotografía. Me interesan estos dispositivos porque, tal como aparecen en la novela, suponen representaciones del espacio afines al estatuto de la ficción que intento precisar. Ambos dispositivos permiten la irrupción de fantasmas. Los mapas de Stein (mapas antiguos de dudoso valor práctico) permiten el viaje, pero un viaje que es siempre imaginario: "La casa, más que de libros, estaba llena de mapas. (...) Tenía muchos mapas, como suelen tenerlos aquellos que desean fervientemente viajar y aún no han salido de su país." (BOLAÑO, 2009: p.58). Las fotografías en la novela también evocan fantasmas. Por ejemplo, la foto de Iván Cherniakovski, el "único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial", es un regalo de la madre de Stein a su hijo cuando este se fue de casa y funciona como enigma y como punto de partida para la imaginación. La otra foto es "la pretendida foto de William Carlos Williams". Una foto sobre la que había muchas teorías: en ella no se podía determinar si William Carlos Williams era realmente él ("parecía el presidente Truman disfrazado de algo"). Para Bibiano era un fotomontaje: "todo provenía de ocho o nueve fotos diferentes". "Stein no sabía qué decir aunque admitía todas las posibilidades" (BOLAÑO, 2009: p. 62-64). Mapas y fotografías nos acercan a un espacio que, a diferencia de la poesía, no solo se puede corregir sino que obliga a un constante trabajo de corrección: los mapas porque son antiguos y ya inservibles, las fotografías porque nunca pueden afirmar con seguridad la identidad de los individuos.

RESÚMENES

Este trabajo estudia la manera en que poesía y política se vinculan a través del paisaje en la novela *Estrella distante* de Roberto Bolaño. En nuestra lectura, de este vínculo se desprenden dos ejes fundamentales para entender su obra, ejes que estarían en el germen de la obra ficcional del autor: por un lado, la lucha con un canon poético nacional y, por el otro, cierta tensión entre ficción y poesía. En la medida en que estos ejes incumben al ámbito literario, *Estrella distante* nos propone una teoría sobre la literatura chilena. En la medida en que exceden dicho ámbito, nos ofrece una manera de pensar la relación entre literatura y política.

Cet article examine comment la poésie et la politique sont liées par l'intermédiaire du paysage dans le roman *Estrella distante* de Roberto Bolaño. Dans notre lecture, ce lien conduit à deux axes fondamentaux pour la compréhension de tout son travail, lesquelles seraient à l'origine de son œuvre romanesque: d'un côté, la lutte avec un canon littéraire national, d'un autre côté, une certaine tension entre la fiction et la poésie. Dans la mesure où ces axes sont impliqués dans le domaine littéraire, *Estrella distante* propose une théorie de la littérature chilienne. Dans la mesure où dépassent ce domaine, elle propose une façon de penser la relation entre la littérature et la politique.

ÍNDICE

Palabras claves: Bolaño (Roberto), poesía, paisaje, política, *Estrella distante*

Mots-clés: Bolaño (Roberto), poésie, paysage, politique, *Estrella distante*

AUTOR

SANTIAGO DEYMONNAZ

Ph.D. 2009, NYU. Universidad Carlos III de Madrid, área de especialidad en Literatura

Latinoamericana

santiago.deymonnaz[at]gmail.com