

**"La nada liberada":
el arte de la
inobjetividad en
*Estrella distante***

Mercédesz Kutasy
Universidad Eötvös Loránd
mkutasy@gmail.com

Citation recommandée : Kutasy, Mercedes. "La nada liberada': el arte de la inobjetividad en *Estrella distante*". *Les Ateliers du SAL* 13 (2018) : 49-63

Résumé :

D'une réflexion sur la place blanche sur *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich et ses conséquences sur la peinture et l'esthétique du XXe siècle, notre article propose une lecture de *Estrella distante* de Roberto Bolaño dans laquelle se pose l' "inobjectivité" et le "néant" dans l'écriture littéraire.

Mots-clés: Néant, inobjectivité, Bolaño, *Estrella distante*, interartistique

Resumen :

A partir de una reflexión sobre el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich y de su consecuencia en la pintura y estética del siglo XX, nuestro artículo propone una lectura de *Estrella distante* de Roberto Bolaño en la que se plantea la "inobjetividad" y la "nada" en la escritura literaria.

Palabras clave: nada, inobjetividad, Bolaño, *Estrella distante*, interartístico

Abstract:

Bearing in mind Kazimir Malevich's *White on White* and its imprint on XXth-century painting and aesthetics, this article puts forward a reading of Roberto Bolaño's *Estrella distante*, which discusses the 'inobjectivity' and the meaning of 'nothing' in literary writing.

Keywords: nothing, inobjectivity, *Estrella distante*, short novel, interartistic

Hace un poco más de cien años, Kazimir Malevich con su Cuadrado blanco sobre fondo blanco¹ señala el final del arte pictórico y la sensibilidad pura. Malévich rompe con el arte figurativo para liberarse de la anécdota y afirma lo Absoluto y el discurso sobre lo Absoluto. El cuadrado blanco es a la vez el vacío (la nada) y la totalidad (la suma de los colores), que en potencia puede abarcar al mismo tiempo pinturas de Robert Rauschenberg, Piero Manzoni o Robert Ryman. Pero, ¿será posible imaginar el cuadrado blanco en literatura? ¿Qué sería lo blanco literario? Si Malévich pone el punto final de la pintura con recursos puramente pictóricos –ya que el cuadrado blanco es un óleo sobre lienzo– ¿será posible mostrar la sensibilidad literaria sin referentes a las palabras a través de palabras?

En las primeras décadas del siglo XX Vicente Huidobro muestra que la tarea es más difícil de lo que a primera vista parece. El creacionismo, en lugar de imitar la realidad, anhela una nueva realidad puramente poética, sin referentes; sin embargo las palabras irremediablemente se vinculan a nuestro mundo conocido, por lo que dicha tarea parece imposible. En realidad, la página negra de Laurence Sterne en *Tristram Shandy* es un hallazgo tipográfico que queda al margen de la lengua y lo mismo ocurre con su reflejo en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.

¿Cómo será entonces una obra literaria hecha de palabras que niega sus precedentes a la vez que los contiene (o al menos los puede contener) y sin embargo trabaja con los recursos de la lengua? Roberto Bolaño procura crear una obra así en su novela corta *Estrella distante*, cuyo protagonista es Carlos Wieder, piloto de la FACH, poeta autodidacta y asesino. La trampa de la libertad verbal es el significado exacto. Por lo tanto el empeño de Bolaño es aniquilarlo, y lo hace en sentido opuesto al de Huidobro o de Sterne: no niega ni procura eludir la referencialidad, más bien traiciona la confianza del lector en la posibilidad de la existencia de un significado exacto. El método más eficaz para lograrlo es la reescritura, la multiplicación tan frecuente de las mismas historias que se repiten en niveles cada vez más abstractos, más titubeantes.

Jorge Luis Borges afirma:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (Prólogo, 429).

¹ *Composición suprematista: cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918, óleo sobre lienzo, Modern Art Museum, New York.

Podemos postular que esta afirmación rima al credo del arte conceptual: la documentación de la obra de arte es la obra de arte. La obra de Bolaño parte de aquí, pero en la práctica no opta por la forma breve borgiana; por el contrario, exagera, presenta variaciones y repeticiones del mismo tema. Basta pensar en la cuarta parte de 2666, "La parte de los crímenes", en donde tenemos una lista, casi insoportablemente larga, de más de cien asesinatos; no obstante, todas las historias siguen el mismo esquema, con mínimas modificaciones. El punto de partida es entonces la idea borgiana anteriormente citada que podemos interpretar así: no hace falta elaborar todos los hilos, basta con un boceto, algunas palabras sobre el estilo, la forma y la obra está hecha. El prólogo como género al margen de la literatura, marco obligatorio pero quizá no demasiado interesante de las obras literarias, se convierte en literatura autónoma precisamente con Borges, o mejor dicho con Macedonio Fernández, maestro de Borges, en *El Museo de la Novela de la Eterna*.

Por otra parte, hay que mencionar a Ben Vautier (1935-), artista francés que en los años setenta documentó y anotó todas sus ideas, hasta las no realizadas, para convertirlas en obra de arte². Esto nos lleva a pensar que la falta de la acción también puede ser arte. ¿Será posible también que la ausencia de la obra literaria sea literatura? La idea de la novela evocada por la reseña ficticia, sustituye la novela, por lo que el género sustituto, la reseña tomará el rango de la literatura. Pero ¿qué ocurre con el recuerdo de una idea? ¿Con el recuerdo de la reseña? ¿Qué pasa con la duda, con las palabras titubeantes o con aquellas imposibles de evocar?

En *Estrella distante* Bolaño empieza con la negación ya en la primera página atacando la autoridad del narrador: hablando de la génesis del libro promete la historia ampliada del teniente Ramírez Hoffman porque su compatriota, Arturo B. no quedó satisfecho con la primera versión que encontró demasiado esquemática. Para el final de este prólogo llegamos a saber que el texto que sigue es resultado de una tarea colectiva: "mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos"³, escribe Bolaño. Como podemos ver, Borges efectivamente es referente, desde varios puntos de vista, de la obra, de la técnica. Sin embargo, no es la condensación borgiana, sino la ampliación tantas veces observada en Bolaño. El punto de partida es una biografía ficticia (la historia de apenas veinte páginas de Ramírez Hoffman) que, por

² Véase con más detalle en la página del artista: <http://www.ben-vautier.com/>

³ Las citas de *Estrella distante* vienen de la edición en PDF de Julio Vivas, Barcelona, Anagrama, 1999. (74p)

sugerencia de Arturo B. se amplía en una novela corta. Arturo B., sospechamos, es Arturo Belano, alter ego de Roberto Bolaño; el narrador sin embargo en ningún momento lo deja explícito, por lo que el supuesto autor se duplica, se multiplica: B. tanto puede ser Belano, Bolaño, Borges o cualquier otro.

En cuanto al protagonista, el teniente Ramírez Hoffman del prólogo, desaparece ya en la primera página de la narración para ceder su papel a Carlos Wieder, quien al principio del libro –estamos en 1972– se llama Alberto Ruiz-Tagle. El narrador (¿los narradores?) promete(n) la misma historia ampliada (“no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma”), sin embargo, vemos que ni siquiera la identidad del protagonista es segura: su nombre cambia, su apariencia varía. A veces es elegante, otras deportivo, el narrador lo envidia porque se lleva bien con las estrellas del taller de poesía, las hermanas Garmendia (que por cierto son gemelas), mientras Bibiano encuentra sus facciones demasiado rígidas, pero por supuesto a posteriori. De los demás personajes también se obtienen informaciones contradictorias, como si el narrador mismo buscara las palabras o dudara de su propia percepción. De las bellas gemelas por ejemplo sabemos que eran “tan iguales algunos días que era imposible distinguirlos y tan diferentes otros días (pero sobre todo otras noches) que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas” y al final de la exposición el narrador afirma sobre la situación que „[n]os mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas.” (47)

Pero no solo se borran las identidades –la del narrador y la de los personajes–; el motivo principal de la novela corta es el humor, soporte y materia del arte poético de Wieder. Y si los antecedentes del texto se hallan fuera del libro (en *La literatura nazi en América* y en la concepción literaria de Borges), este humor igualmente llega desde fuera: el 2 de junio de 1982 el poeta chileno Raúl Zurita escribe con el humor de cinco aviones en el cielo de Nueva York su poema titulado “La vida nueva”. De esta presentación de poesía aérea disponemos tanto de una grabación como de documentación fotográfica, el texto acompañado de las fotografías aparece en ese año en *Anteparaíso* (Santiago de Chile, Editores Asociados, 1982). La materia prima de la obra de Carlos Wieder, protagonista de *Estrella distante* es el recuerdo de la de Zurita: los diferentes vuelos, dependiendo del tiempo y del público presentan una amplia gama de posibilidades de la percepción. Sobre las circunstancias del primer performance poético llegamos a saber que el narrador-lector de la poesía aérea, de diecinueve años, está preso en el Centro La Peña con unas se-

senta personas (principalmente con gente simple, sin formación: sobre todo mineros de Lota y locos). Estas, para matar el tiempo juegan al ajedrez y conversan, y es el momento cuando aparece el avión. El lector en este momento tiene presente la descripción de dos imágenes simétricas: el avión, un Messerschmitt 109 aparece y desaparece desde el cuadrado del patio, sin embargo, el narrador asegura que ve y reconoce al piloto quien lo saluda y es como "una estatua de piedra encerrada dentro de la carlinga"; a la vez, desde arriba los presos encerrados en el patio del Centro constituyen el otro cuadro, esta vez invertido. Ya que se trata de poesía, la performance tiene lugar al oscurecer, entre nubes rosadas y de color bermellón brillante (17), y aunque Wieder escribe nada más algunas frases en el cielo, parece que el momento se dilata de una manera inverosímil: antes de la última, única palabra leemos que "se estaba oscureciendo, la noche no tardaría en cubrirlo todo", sin embargo cuando algunos segundos más tarde aparece la palabra -APRENDAN- en el cielo, es legible (en cuanto que el narrador la ve y nosotros la leemos), pero solamente dura "un momento, lo que tardó la noche y el viento en desdibujar las letras de la última palabra" (19). El único narrador relativamente fiable en esta multitud torturada y enloquecida afirma que el piloto era visible y reconocible y que el texto era legible, incluso si la noche lo cubrió todo en un solo minuto.

La afición al crepúsculo no es fruto del entusiasmo del adolescente, sino se la menciona como evidente preferencia de Wieder (17); en cuanto al poema, sabemos que los primeros versos aparecen escritos con "humo gris negro sobre la enorme pantalla del cielo azul rosado" (18), mientras el público parece limitarse al único narrador ("En aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba el cielo", 17), que cita los versos en latín. Sin embargo, para el final del capítulo sabemos que, al contrario de Norberto (presentado como loco) él no entiende latín ("A mí Fiat me suena a auto italiano, dije", 20). Y cuando por fin los demás presos se dan cuenta y elevan la vista al cielo, el narrador empieza a titubear. "DIXITQUE DEUS... FIAT LUX... ET FACTA EST LUX, leí con dificultad, o tal vez lo adiviné o lo imaginé o lo soñé" (18), dice y con esta frase anticipa la cuestión más interesante y a la vez más agobiante de *Estrella distante*, a saber, si cambia el estatus de una obra cuando el receptor no la entiende; si cambia cuando la obra no se lleva a cabo en la realidad, si es producto de la fantasía (y en este caso: ¿es necesario marcar la diferencia entre fantasías anotadas y sin anotar, entre fantasías de un artista y las de un ser cotidiano?), del sueño (y una vez más: ¿hace falta documentar el sueño? ¿la obra de arte es la documentación del sueño o el sueño mismo?) Y si el poema aéreo se considera una obra de arte efímera, ¿quién lo interpreta mejor: el narrador joven, romántico que

apenas sabe latín o Norberto que, aunque se está volviendo loco (18), aparece como observador preciso que inmediatamente reconoce el avión, sabe que "es un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940" (18) y entendiendo los versos escritos en el cielo?

En cuanto al público, aunque para el final de la presentación todos los presos del Centro contemplan el cielo, su opinión al respecto rima perfectamente a lo leído al principio de la novela sobre las hermanas Garmendia: "Qué ha puesto, compañero, oí que preguntaba un minero de Lota. (...) Ni idea, le contestaron, pero parece importante. Otra voz dijo: huevadas" (19) y después de que la última palabra desaparece en la oscuridad, el narrador observa que el público sigue conversando inmediatamente "como si no hubiera ocurrido nada", "[h]abía ocurrido algo pero en realidad no había ocurrido nada" (19-20) y la conclusión rima irónicamente a la percepción infinitamente insegura: "sólo sé que no se me olvidará nunca, dije" (20).

Algo más tarde aparece en la narración fragmentada de *Estrella distante* un crítico literario, Nicasio Ibacache, que escribe un estudio sobre aquella performance que anteriormente se había narrado de manera sumamente subjetiva. En ese artículo alerta a Wieder de los inconvenientes de la vanguardia literaria (gesto irónico ya que según el texto Ibacache era amigo de Huidobro), "que puede crear confusión en las fronteras que separan a la poesía de la pintura y del teatro o mejor dicho del suceso plástico y del suceso teatral" (23) y para lograr más credibilidad o (la ilusión de la) objetividad, ilustra su artículo con dos fotografías. En este punto hace falta detenernos y registrar que en la escena anterior el narrador subjetivo asegura haber visto claramente a Wieder desde el patio del Centro de la Peña en el interior del avión, y aunque no entendió las palabras en latín, pudo anotarlas sin cometer ningún error; en las dos fotografías de Ibacache sin embargo casi no se ve nada, mientras que el crítico diserta con autoridad inquebrantable sobre cuestiones de la traducción del texto en latín.

Después de esta obra siguen otras muchas de las que el narrador habla de paso, pero no las detalla: llegamos a saber que Wieder creó poemas escritos en el aire en varias ciudades chilenas, incluso en la Antártida; más tarde aparece una lista de sus textos en la biblioteca donde Bibiano investiga aquellas obras que estilística o temáticamente se vinculen con las de Wieder. Y en este punto otra vez surgen algunas preguntas: la lista de una serie de obras de arte ¿es una obra de arte?; ¿podrá convertirse la documentación en obra de arte si lo documentado desobedece a los criterios del rigor científico y lo que en un principio iba a ser una actividad de investigación se convierte en escritura creativa, en la creación de una obra a lo Pierre Menard?

El narrador sin embargo escribe detalladamente la performance de 1974. El espectáculo tiene lugar en el aeródromo Capitán Lindstrom con fines propagandísticos, precisamente para demostrar "al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos" (42). Para el evento se construyen tribunas improvisadas para albergar a las autoridades militares, eclesiásticas y culturales y sus respectivas familias que esperan la presentación de la poesía aérea, en vano. En el cielo aparecen nubes, se acerca la tormenta, además los primeros versos no se escriben allí sino en un barrio periférico, sobre almacenes, en donde hay gente arrastrando cartones, niños y perros. Cuando Wieder llega por encima del aeródromo, la tormenta es tal que no se ve nada; además se acaba el humo del avión y los espectadores también pierden la paciencia: "muy pocos de los espectadores que ya comenzaban a levantarse de sus asientos y abrir los primeros paraguas comprendieron lo escrito" (44). Mientras tanto caen rayos y para el final ni siquiera el artista está seguro de haber llevado a cabo la obra de arte ("Escribió, o pensó que escribía", dice el texto). Sus admiradores que creen ciegamente en el arte de Wieder no comprenden nada, no ven nada, sólo presencian los acontecimientos y están seguros de que lo ocurrido allá arriba es "un acto único, a un evento importante para el arte del futuro" (44). Parece que la presentación de Wieder apenas se diferencia del famoso cuento de Andersen sobre el traje nuevo del emperador: la existencia de la obra de arte es una cuestión secundaria, basta con que haya algunos que crean en ella o al menos que digan que es algo notable. Sin embargo, para el final de la descripción, el narrador logra incluso invalidar o al menos cuestionar esta presentación medio patética, medio grotesca:

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes. (44-45)

En el texto titulado "Autorretrato" de Guillermo Cabrera Infante (*Exorcismos*, 21-23), el escritor cubano pinta su propio rostro con palabras y cuando pretende captar el proceso de envejecer, recurre a un ejemplo de aviación y a la perspectiva aérea para mostrar la paradoja de que mirando desde un único

punto de vista (además desde abajo) o de un único momento temporal es imposible percibir objetivamente la totalidad de un proceso; vemos que este texto, de alguna manera precede al de Bolaño. Raúl Zurita sin embargo pinta en el aire para la cámara: documenta "La vida nueva" en el cielo de Nueva York tanto en película como en fotografía, eso es, en su caso el cielo y el humo funcionan a manera de un proyector muy grande y el resultado apenas difiere de aquel que el autor escribiría en un papel, con bolígrafo. Aunque el soporte es más grande y quizá más poético, lleva a la misma conclusión. La obra de Wieder sin embargo resiste ser captada desde una sola perspectiva terrestre, y este hecho tampoco cambiaría si no hubiese estallado la tormenta. Los versos cubren la ciudad entera y sospechamos que son abarcables tan solo desde arriba, desde una perspectiva divina; y lo más probable es que la exposición de fotografías, evento que sucede a la presentación de la poesía aérea, también se hace desde (o más bien para) esta perspectiva trascendental. Los detalles de la descripción de la exposición son opuestos al performance aéreo, sin embargo, su esencia es mostrar lo efímero, negar la posibilidad de la representación como copia fiel.

Frente a la descripción, a veces titubeante a veces sorprendentemente precisa del performance aéreo sobre la exposición hecha en el departamento, sabemos que "ocurrió tal y como a continuación se explica" (45). La descripción paralela que a continuación sigue, refleja por una parte el punto de vista del narrador y el del teniente Julio César Muñoz que curiosamente no sólo recuerda con exactitud del tono de las palabras pronunciadas o de los guiños secretos, sino es capaz de evocar las luces del interior de la habitación que sirve de escenario de la exposición fotográfica y los pormenores de la fiesta afuera. Las primeras impresiones sobre "la obra de arte" llegan de parte del público: primero entra Tatiana von Beck Iraola que aunque se describe como mujer fuerte e independiente –todos sus parientes masculinos son militares–, en menos de un minuto sale del cuarto y vomita, sin poder llegar al baño, en el mismo pasillo (46).

Al segundo espectador, un capitán, lo encuentra el padre de Wieder en el cuarto, sentado en la cama y fumado; y mientras los cadetes rompen a llorar o maldicen, el lector, siguiendo la perspectiva de Muñoz Cano llega a saber lo que hay en el interior del cuarto. La descripción de la instalación se caracteriza por los ralentis, las reacciones catárticas, el tratamiento de las mujeres representadas en las fotos a modo de objetos ("parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados", 47), los comentarios cohibidos y datos objetivos ("Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea", 47). Todo esto para llegar a saber que la obra con toda seguridad es una pro-

yección catalizada de los pensamientos de los espectadores, ya que las fotografías "son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima" (47). Muñoz Cano trata de tematizar el horror cuando cree reconocer "a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos" (47), pero esto tampoco dura mucho: si se puede llamar al miedo por su nombre, se desaparece. Algo más tarde llama las fotografías pegadas al cielorraso "infierno vacío" y esta imagen es aun más espeluznante sabiendo que la perspectiva del receptor se identifica así con el punto de vista de Wieder: el infierno está arriba, como si nosotros, espectadores-lectores estuviésemos en el avión, como si contempláramos desde arriba las piezas de mosaico del mundo de abajo en las fotografías, mientras no sabemos si es el mundo que está dando vueltas o somos nosotros mismos. En lo referente a la descripción de los cuadros descritos como horriblos, encontramos la foto de la portada de un libro (*Les Soirées de Saint-Petersbourg*), una representación de una representación difícilmente definible, ("La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire") y una toma que bien podría ser un fotomontaje surrealista ("La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento", 47).

En el cuarto y en las imágenes allí expuestas se amontona toda América Latina: los laberintos de libros de Borges; la Úrsula casi ciega de *Cien años de soledad* que sin embargo "ve" la ascensión al cielo de la bella Remedios (al final del tomo el narrador recibe precisamente un tomo de García Márquez de Romero, el investigador, [63]); las obras de la fotógrafa surrealista argentina, Grete Stern. Como en "El Aleph" de Borges, se ve a la vez lo grande en lo pequeño y lo pequeño en lo grande: en el cuarto de un conocido de la infancia caben la vida y la muerte, el infierno vacío; y el sinfín de fotografías sigue fragmentando lo visto, evocando otras bibliotecas y museos. Y así como el Aleph cabe en el sótano de la calle Garay, cabe el remolino de horror de Wieder en tres cajas de zapatos, cuando los de Inteligencia empaquetan y se llevan la exposición, para ordenar a los espectadores que duerman un poco y olviden todo lo de aquella noche (48).

¿Cómo se crea con palabras el cuadrado blanco de Malévich? ¿Será posible crearlo con palabras? ¿Cómo destruir un texto con los mismos recursos con los que lo he creado? Hemos visto que una manera eficaz de borrar una obra literaria, es borrar el origen: si no hay autor, nada ni nadie puede acreditar que la pieza en cuestión es una obra maestra; si tenemos varios autores que se están apuntando mutuamente con el dedo, como es el caso del manuscrito encontrado de *Don Quijote*, el lector vuelve a sentirse en una tierra de nadie. La "pareja" Roberto Bolaño-Arturo B. después crea otro autor, igualmente de doble identidad

(Carlos Wieder-Alberto Ruiz-Tagle) que, aunque es poeta, sus poemas carecen de cuerpo: el humo con el que los escribe se desvanece en un instante. Los poemas frecuentemente tampoco tienen un público entendido, las letras escritas con humo a veces son invisibles; otras veces los espectadores no miran el cielo, o si miran, no entienden el texto; y si se hace una documentación sobre la obra, es casi siempre borrosa (fotos); o en el caso de ambas fuentes escritas, se basan en el testimonio del propio Wieder, es decir, no es comprobable si ocurrió y si ocurrió tal como él lo describe.

El testimonio "objetivo" reconstruye los recuerdos del artista y no lo ocurrido. La identidad autorial es insegura como lo es la obra misma: es lógico entonces que el autor debe hacer desaparecer al artista-genio también, hecho que ocurre inmediatamente después de haber empaquetado la exposición de fotografías. El testigo "fiel", Muñoz Cano, no vuelve a ver más a Wieder, sino hasta el final del capítulo 6, como si protagonizara una pintura de Caspar David Friedrich: mira el paisaje chileno a través de la ventana del piso para desaparecer para siempre.

El final del libro es la reconstrucción de una investigación donde aparece el atributo del artista, el carácter efímero del humo de la poesía aérea de las más diversas maneras. El humo procura captar la misma "sensibilidad pura" de Malévich que Muñoz Cano llama "nostalgia" o "melancolía" en la exposición fotográfica. (47) El artista vuelve a cambiarse de nombre (varias veces; probablemente tiene también epígonos y falsificadores), "lo ven vagando" (50), no escribe happenings sino "proposiciones de *happenings* que nunca llevará a cabo o que, aún peor, llevará a cabo en secreto" (50): ¿habrá público?, y ¿es importante que haya público? El nombre del artista aparece en un catálogo de biblioteca, sus obras se publican en revistas desconocidas, tal vez inexistentes (y en este caso: ¿existe la obra?, y ¿hace falta que exista o el catálogo podrá sustituir los poemas, los cuadros y los discursos teóricos acerca de los mismos? Mientras tanto el narrador "saca una instantánea" sobre el humo y ralentiza la narración hasta tal punto que el titubeo se hace visible y tangible cuando dice sobre las investigaciones de Bibiano en la biblioteca lo siguiente: "por unos días Bibiano se cree en posesión de la clave para encontrar al esquivo Carlos Wieder, pero (...) tiene miedo y sus pasos son tan prudentes y tímidos que podrían fácilmente confundirse con la inmovilidad." (51) Evidentemente no es solo Bibiano quién investiga acerca de Wieder, sino también Ibacache quién, en su volumen titulado *Aguafuertes y acuarelas* evoca una cita en un cementerio. La descripción es análoga al infierno vacío de la exposición de fotografías, un texto impresionista, sumamente etéreo, en el que aparece una figura para desaparecer en seguida y para aumentar todavía más la inseguri-

dad; inclusive la hipótesis referente a su identidad es una pregunta. Después, en 1990, muere el padre de Wieder, la única persona que podía tener información acerca del paradero de su hijo, y tras su muerte se abre un nuevo vacío: su nicho en el cementerio municipal de Valparaíso no lo visita nadie.

La aparición de Amalia Maluenda, antigua empleada mapuche de la familia es otro experimento de reconstrucción poética en el que hallamos un sinfín de características del pasado colonial de América Latina. La testigo apenas habla castellano, su testimonio es traducido por dos jóvenes sacerdotes católicos que la acompañan; los recuerdos de la mujer sobre los asesinatos de hace décadas confluyen con otros asesinatos, "una larga historia de homicidios e injusticias" (57), es una epopeya a la vez colectiva y personalísima. Su figura evoca a los primeros misioneros del nuevo mundo que sin conocer la lengua o la cultura de los indígenas se encargaban de llevarles la única verdad y encaminarlos a la vía del cristianismo; a la vez recuerda también a la vieja vidente de 2666, Florita Almada, la Santa. Florita dice que es capaz de ver los asesinatos de Santa Teresa y con este espectáculo incluso aparece en talk-shows; su testimonio sin embargo se vincula tan solo tangencialmente a la realidad: en cada caso es precedido de trance a la vez que utiliza la palabra "visiones" como sinónimo de "imaginaciones" (Bolaño 2666, 713-715).

El testimonio de Amalia Maluenda, al igual que la descripción de la exposición fotográfica, no evoca hechos concretos, más bien tantea con metáforas, trata de hacer ver lo invisible. Sin embargo el juicio no prospera, y como las palabras habían desaparecido en el crepúsculo en los poemas de Wieder, en este caso es el mismo Wieder quien se volatiliza: "Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo", dice el narrador y sus palabras son seguidas de la desaparición total de la obra artística: "Chile lo olvida." (57)

El detective privado, Abel Romero también aparece desde el olvido y siguiendo las instrucciones de un rico desconocido pretende localizar al olvidado Wieder y entregarlo al olvido, asesinandolo. El intento de reconstrucción del detective es tal vez el más etéreo de todos: crea la presencia de Wieder de luz y de tiempo cuando abandona al narrador con las películas pornográficas y con la tarea de encontrar en ellas al asesino desaparecido. El narrador primero cree que lo de las películas es un chiste, no logra reconocer a Wieder entre los protagonistas, sin embargo pronto percibe que "[l]a presencia de Wieder entre las paredes de mi casa [...] se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando" (63) Pronto llegamos a saber que las películas otra vez se vinculan con crímenes y Wieder vuelve a aparecer, probablemente con seudónimo

(R. P. English), en el lado invisible de la película, detrás de la cámara. Romero, siguiendo la huella, llega a Italia, y el lector ya ni se extraña cuando llega a saber que "no encontró a nadie que recordara al cámara, como si éste no hubiera existido o no tuviera rostro para ser recordado" (64) y Joanna Silvestri, la actriz a la que Romero finalmente encuentra y la que podría identificarlo, pronto muere en una clínica de Nîmes. (65)

Desde el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández sabemos que la manera más eficaz de expresar la nada es hacer creer al lector que le damos algo para quitárselo de inmediato. Cuando en las últimas páginas de *Estrella distante* en el bar de la playa el narrador finalmente ve a Wieder, tenemos presente otro ejemplo de la poesía aérea; sin embargo esta vez desde el punto de vista y desde la perspectiva interior del narrador. "En el cielo apenas se veían nubes. Un cielo ideal, pensé" (72), dice el narrador y empieza la presentación. La cara de Wieder, como en la exposición fotográfica, se compone de una serie de fragmentos: sabemos que envejeció, que contempla el mar, que fuma (y ya vemos el humo que oculta su cara). Después el narrador describe el silencio, las pausas entre diferentes imágenes, cuando no se ve la obra: en el libro que lee (las *Obras completas* de Bruno Schulz) de repente, como en una visión surrealista, se abren y se cierran ojos y alrededor de los ojos solo hay oscuridad, pero tampoco esto es seguro. "No, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra." (72) Luego viene otra descripción, esta vez la del perfil de Wieder como un hombre duro y triste. Y cuando el lector ya casi cree que lo descrito está realmente presente, es idéntico a sí mismo y se puede captar con palabras, el narrador inmediatamente lo niega: "No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos." (73)

El final de la obra esta vez también llega con el crepúsculo y Romero sale para asesinar al que el narrador, aunque "no parecía", reconoce sin duda alguna. La escena del asesinato (?) evoca "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar: Wieder está solo en un edificio grande, sentado y bebiendo en un sillón, "mientras la sombra de Romero se deslizaba sin titubear hacia su encuentro" (74). La sombra del detective y la del poeta-asesino de identidad varias veces insegura se encuentra entonces en la imaginación del narrador (74) y ya casi se lleva a cabo el asesinato cuando el narrador, digno de Macedonio, anula este cuerpo humoso de la imaginación: "Traté de imaginarme a Wieder, digo, pero no pude. O no quise." (74)

Malévich en su manifiesto titulado "Suprematismo" define el cuadrado blanco como manifestación de la inobjetividad o de la

"nada" liberada y asegura que solo la pintura es capaz de demostrar "la fictividad de todas las representaciones de la verdad oculta, es decir, de la verdad de que no existe el objeto como realidad" (Malevich, 33"-334).

Bolaño, tal vez por primera vez en la literatura, logra crear la misma inobjetividad, el mismo vacío al sustituir las cosas con la negación de las mismas, con su leve recuerdo, con refrenar o imposibilitar el acto de recordar. Lo que nos queda es una larga serie de dudas teóricas, la oscuridad de la noche y el humo: el cuadrado negro y el blanco de Malévich.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1999.
_____. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Exorcismos de Esti(l)o*. [1976] Madrid: Suma de Letras, 2002.
- Malévich, Kazimir. "Inobjetividad y Suprematismo" en González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco, Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, ISTMO, 1999, 328-333.
- Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados, 1982.