

EL ESPACIO DEL MAL EN *ESTRELLA DISTANTE*, DE ROBERTO BOLAÑO*

THE SPACE OF EVIL IN ROBERTO BOLAÑO'S *ESTRELLA DISTANTE*

Diego MAUREIRA ROLDÁN

Facultad de Educación y Ciencias Sociales

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO | Santiago, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8989-3648>

Contacto: dialma.rolدان@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene por objeto de estudio la novela de Roberto Bolaño *Estrella distante*, y propone una lectura interesada en la relación entre las representaciones del mal y la configuración de los espacios en la novela para plantear una discusión en torno a la espacialización del mal. En primera instancia, trataremos de aproximarnos a qué entendemos por el mal en la literatura de Bolaño, reflexionando a partir de discursos literarios, psicoanalíticos y filosóficos. Luego, aproximaremos una definición sobre los espacios en la narración para establecer una relación entre el mal y el espacio en la novela. Esta propuesta de lectura busca señalar que en la constitución de los espacios narrados se percibe la ubicuidad del mal, un mal que pareciera colmar todos los espacios, pero que nunca es concretamente distinguible o localizable. Además, dicha propuesta busca contribuir a renovar miradas sobre las obras de Bolaño e implica directamente complejizar los espacios de la violencia como una propuesta de su obra, pues el espacio no es mero ornamento o tela de fondo de la obra narrativa: más bien es un elemento fundamental de la diégesis, pues comprende

Abstract

The article aims to study Roberto Bolaño's novel *Estrella Distant* (*Distant Star*), and proposes a reading interested in the relationship between the representations of evil and the configuration of spaces in the novel to raise a discussion around the spatialization of evil. First, we will try to approach what we understand by evil in Bolaño's literature, reflecting on literary, psychoanalytic, and philosophical discourses. Then, we will approach a definition of spaces in narration to establish a relationship between evil and space in the novel. This reading seeks to point out that in the constitution of the narrated spaces, the ubiquity of evil is perceived—an evil that seems to fill all spaces, but that is never specifically distinguishable or localizable. Also, this proposal seeks to contribute to renewing views on Bolaño's works and directly implies making the spaces of violence more complex as a proposition of his work, since space is not a mere ornament or background for the narrative work, but rather a fundamental element of the diegesis, since it includes the powers and the confrontations distinguishable in the narrative, which can help us

* Esta investigación forma parte de mi tesis para optar por el grado de licenciado en Letras en la Universidad Andrés Bello, con la guía de la profesora Stefanie Massmann, y fue adaptado como artículo tras la adjudicación del concurso Semilleros de Investigación 2022 UNAB, con el patrocinio del profesor Nicolás Román.

las potencias y confrontaciones distinguibles en la narración, que nos pueden ayudar a percibir el recorrido que realiza el mal a través del espacio de la narración.

perceive the path that evil takes through the space of the narrative.

Palabras clave: Roberto Bolaño || *Espacio en la literatura* || *Bien y mal* || *Análisis del discurso literario* || *Literatura chilena*

Keywords: Roberto Bolaño || *Space in literature* || *Good and evil* || *Literary discourse analysis* || *Chilean literature*

*Existe un Dios, que se ríe del mantel adamasado
del altar, y del incienso, y de los cálices dorados
y que en la mecedura de los hosannas se duerme*

—ARTHUR RIMBAUD

Introducción

El mal en *Estrella distante* cruza de un extremo a otro y poco a poco empieza a dibujar un espacio donde converge una experiencia estética particular y, además, una perturbación particular. El despliegue del mal en el espacio diegético manifiesta elementos inasibles e innombrables, los cuales amenazan con la aniquilación de los personajes, quienes experimentan una constante sospecha y preocupación por ser devastados o consumidos por agentes del mal. ¿Cuáles son sus límites? Resulta difícil responder esta pregunta, más si el mal en la literatura de Bolaño se despliega en distintas trayectorias, concibiendo una sensación de totalidad en la manifestación y exhibición de los horrores y quebrantamientos del orden que la implican. La pregunta por sus límites es también una pregunta por su ubicuidad. ¿Dónde yace? ¿Qué tan grande es este mal? Bolaño nos diría entonces: “¿Qué más da otro sinsentido?” (Bolaño, 1999: 15).

El tema del mal en Bolaño ha sido ampliamente trabajado por la crítica académica. Es un debate insoslayable que revisa, en innumerables artículos y desde perspectivas diferentes, la obra de Bolaño. Me interesa destacar los valiosos aportes de Candia Cáceres, Espinosa y Manzoni, quienes subrayan la importancia del mal en la narrativa de Bolaño. Alexis Candia Cáceres (2010) nos señala una “estética

de la aniquilación”, la concentración de las variadas manifestaciones del mal y las múltiples formas de destruir a los seres humanos en la narrativa, “a fin de exponer la orgía de aniquilación en la que se ha basado parte importante de la historia del hombre” (68). Patricia Espinosa (2003) también habla una estética particular, donde señala una estética de la desaparición y del mal en *Consejo de un discípulo de Morrison...* y del cruce de proyecto artístico con lo perverso en *Estrella distante*. Celina Manzoni (2002) destaca una fascinación por lo perverso en *La literatura nazi en América*, donde lo siniestro se va cruzando en y desde la narrativa para “poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso” (27).

Rafael Conte (1971), en una edición en español de *La literatura y el mal* de Georges Bataille, escribe un prefacio muy interesante donde manifiesta el estilo particular de escritura de Bataille: “un estilo fragmentario [...] perfectamente claro y diáfano, exaltado por sus contenidos y sereno en la expresión, que procede a saltos, a ráfagas, como los latidos de un corazón” (7). Esta última imagen de los latidos que nos ofrece Conte para leer *La literatura y el mal* me parece certera y trasladable para leer a Bolaño, puesto que, a pesar de esa fragmentariedad que podría percibirse, subyace el palpito de una unidad esencia, a saber, el impulso o móvil de Bataille que corresponde a los últimos impulsos del ser humano: el erotismo, la idea de trascendencia y la muerte del hombre por el hombre. La literatura entonces, en estos términos, pareciera ser la sublimación del mal. Contiene su presencia, y por esto Bataille la declara culpable.

La época en la que vivimos, que Bernard Sichère (1996) califica de *poscristiana*,¹ se caracteriza por esa retirada y esa carencia del sistema simbólico vigoroso capaz de hacerse cargo de la dimensión enigmática del mal. De eso insostenible, la literatura se hará cargo, no como reemplazo, sino como prueba de la imposibilidad de la religión, de la moral, del derecho. He ahí un latido de Bataille, ese interés por cómo la idea de Dios se convierte en la idea de su ausencia, el misticismo arraigado en la materia, y el concepto de libertad se identifica con el de transgresión.

Por su parte, Julia Kristeva (1988), continuando con estas inquietudes, se pregunta por el carácter en sí de la literatura que se hace cargo del mal en una pregunta que

¹ Sichère (1996) señala esta denominación de época: “para señalar que el extravío profundo que la caracteriza se aclara teniendo en cuenta el repliegue de ese simbolismo que ha gobernado nuestra cultura durante siglos. De ninguna manera hemos terminado con la palabra cristiana, y que se halle ahora en retirada, no significa que esté ausente o sea nula; ese repliegue es en cambio lo que gobierna todo pensamiento actual” (201).

perfectamente calza con el cruce entre proyecto artístico y perversidad en *Estrella distante*: ¿es perverso o artístico? Según ella, así como la perversión, la literatura usa, deforma y se burla de la religión, la moral y el derecho; “sin embargo, toma distancia en relación con lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte el lenguaje” (25). En consecuencia, esta literatura es un espacio de confrontación de fuerzas dicotómicas, más allá del bien y el mal, de lo puro y lo impuro, de lo interdicto y el pecado, de la moral y de lo inmoral, pues esta literatura es juez y cómplice al mismo tiempo. De ahí que Kristeva sugiere entender esa literatura como un significante privilegiado, como la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y graves.

Hay una importante convergencia entre Kristeva, Sichère y Bolaño. La narrativa de Bolaño evoca la presencia inmutable del mal. La confrontación de fuerzas dicotómicas en la literatura de Bolaño se presenta en distintas formas, y en todas esas confrontaciones la fuerza invariable del mal irrumpe para cruzar tiempo y espacio, y va directo al quebrantamiento de los sujetos. Con todo, estaríamos ante una literatura que trata con la angustia y la perversión en el contexto de la dictadura chilena, no tanto para rechazarla o reprimirla, ni tampoco se concentra meramente en denunciar o exorcizar el mal de una cultura en una época determinada. Más bien estamos frente una narrativa cargada de una potencia particular de expresión del enigma del mal que colma toda la literatura y, por ende, todos los espacios. ¿Cuál es ese espacio? Es lo que trataremos de discutir en este trabajo, el cual primero expondrá el rol del mal en la literatura de Bolaño en general y luego abordará el mal y los espacios en específico de la novela *Estrella distante* en la siguiente sección.

Apuntes sobre el mal en la narrativa de Bolaño

El último escritor nazi que constituye la antología organizada en *La literatura nazi en América* corresponde a “Ramírez Hoffman, el infame”. El libro sigue un formato enciclopédico de historia y de crítica literaria en torno a los retratos y biografías de artistas nazis —un formato que se abandona al final, al momento de narrar sobre Hoffman—. ¿Será ese abandono de formato la primera advertencia de ese personaje morbosamente virtuoso que se anuncia en la literatura de

Bolaño? “Cuídate, Bolaño, dijo finalmente, y se marchó” (Bolaño, 2018: 190), se lee al final de ese capítulo.

En *Estrella distante*, luego del epígrafe de William Faulkner, viene una nota, la cual se refiere a ese último capítulo que recordábamos: “El último capítulo de La literatura nazi [sic] servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (Bolaño, 2000: 6). Así, pareciera que *La literatura nazi*, esa antología de grotescos literarios, en cuanto forma anotacional, constituye horizontes como el comienzo de una exploración literaria con elementos transversales del universo Bolaño. Se trata de un punto de partida para “sumergirse en ese mar de mierda de la literatura” (Bolaño, 2000: 66), donde lo transversal y constante en ese universo Bolaño es “eso” que subyace a las novelas, en esas exploraciones literarias donde percibimos de forma espeluznante los resortes maléficos de las subjetividades enraizadas en el goce.

Lo espeluznante lo leo en los términos que Mark Fisher (2018) desarrolla del concepto en *Lo raro y lo espeluznante*, donde lo espeluznante es considerado “un tipo particular de experiencia estética”, que se constituye por una “falta de ausencia o por una falta de presencia” (75). En otras palabras, Bolaño ofrece un tipo particular de experiencias estética caracterizada por una literatura invadida de perversión y goce, “eso” que subyace en su literatura que cautiva, fascina y, a la vez, que genera repulsión y rechazo. Ejemplo de esto son los cuerpos femeninos asesinados en 2666, una novela que acumula cadáveres de mujeres a medida que avanzamos en su lectura. Mujeres víctimas de asesinatos donde difícilmente sabemos de su autor. Nunca asistimos al momento de las muertes; más bien los cadáveres aparecen de manera irruptora a medida que avanza la narración (tampoco será el único libro donde el halo mortuorio estará vinculado con cuerpos femeninos).

La literatura de Bolaño no deja de interrogarse por el enigma del mal, el cual se resiste y oscurece, y sólo accedemos a la experiencia del enigma mismo, es decir, al lugar de enfrentamiento en el espacio de la literatura de los personajes contra algo real irreductible y obnubilado. En 2007 se publica *El secreto del mal*, cuarto libro de cuentos del autor, y el segundo de manera póstuma. El libro contiene un cuento que le da nombre al libro y que comienza así: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de

historias no tienen un final” (Bolaño, 2007: 23). La narración relata un encuentro entre un periodista norteamericano, Kelso, y un tipo misterioso que lo cita. Lo interesante de este cuento no es el encuentro en sí, sino lo que no se dice, lo que aparece pero no se nombra, ese tipo de perturbación particular que involucra lo innombrable.

Sasha Pinsky, el sujeto raro que cita al periodista, colma de misterio y sospecha el cuento, tanto por sus motivos como por su identidad. Tampoco sabemos si las sospechas del periodista serán ciertas: “Kelso lo mira a la cara. Pinsky lleva sombrero pero aun así se puede apreciar una jeta blanca, pálida, como si hubiera estado muchos años recluso. ¿Pero en dónde?, piensa Kelso. En una cárcel o en una institución para enfermos mentales. De todas maneras, ya es tarde para echarse atrás y los croissants calientes seducen a Kelso” (Bolaño, 2007: 25). La decisión de Kelso de seguir adelante es la voluntad de sumergirse en ese misterio; el gesto de asistir a un posible horroroso, en constante sospecha; la imaginación del horror, de lo que puede ser posible; un lugar al que nosotros como lectores nunca asistimos, porque no se nombra en la narración. En suma, “El secreto del mal” manifiesta lo inconcluso, lo misterioso, el acecho, elementos que subyacen en la narración, que se anuncian como lo que puede complicar más el asunto, pero que nunca sabemos de qué se trata —lo innombrable—. Es un cuento donde el mal nunca se aparece, está ausente, pero su amenaza colma todo el espacio diegético.

Bernard Sichère (1996) plantea que, si la experiencia humana del mal se da sólo a través de los códigos de una cultura determinada, tal experiencia no deja por eso de contener una invariante, que es el enigma mismo: “un horror y una angustia que es lo que Lacan en uno de sus seminarios llamó la ‘Cosa’, que es a la vez límite inferior de toda subjetividad, amenaza interna a la cohesión psíquica del sujeto y persistencia de algo real resistente a toda simbolización pero que es preciso, sin embargo, capturar con la red sabia de los signos” (18). De esta forma, entonces, habría que preguntarse por esa red de signos en la literatura de Bolaño que anteriormente señalábamos como las transversales bolañescas, de manera que nos permitan abordar el problema de la “Cosa”, el no-objeto del mal en la literatura de Bolaño.

¿Cómo representar algo que se resiste a presentarse? Si para Lacan la “Cosa”, el surgimiento del mal, como señala Sichère, se hace real a medida que nos aproximamos a ésta, pero se resiste a simbolizarse, existe un estado de presencia; es decir, aparece en lo que evoca en los demás. La “Cosa” está: nadie la ve, pero todos la sienten. Y

para capturarla con la red sabia de los signos, el primer paso sería saber dónde está. Preguntarnos dónde está considera tener presente el carácter espacializador del mal en la literatura de Bolaño, sobre todo en *Estrella distante*, y, así, trazar recorridos, deslindes y múltiples entradas como una manera de tejer esa red de signos y de multiplicidades, elementos transversales que son elementos que se correlacionan y se contraponen —de ahí su carácter de multiplicidad—. En otras palabras, la narrativa de Bolaño constituye una cartografía, un deslinde en y desde el universo Bolaño donde el mal no deja de transitar y trazar esa cartografía.

Entiendo *cartografía* como lo plantean Deleuze y Guattari (2020) en *Mil mesetas* al momento de caracterizar al rizoma: “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza” (31). La cartografía es el trazado del mapa del rizoma en cuestión, intuitivo en muchas de sus líneas; se orienta a través de una multiplicidad conectiva, cambiante, asignificante. Es un mapa inmanente que construye el territorio en su mismo trazado; no lo preexiste ni se extiende más allá del dibujo cartográfico. La escritura de Bolaño se puede entender como cartografía, en términos de trazados, deslindes, de múltiples entradas y de múltiples líneas de fuga e intensidades. De esta manera, el mal está desplegado rizomáticamente en esa cartografía literaria de Bolaño, y en *Estrella distante* es donde el recorrido del mal en la escritura encuentra su intensidad mayor, un trazado que constituye a la novela. Después de todo, el propio autor afirma que en *Estrella distante* intenta “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (Manzoni, 2002: 25).

El espacio del mal

Estrella distante comienza con el infame protagonista, Carlos Wieder, el personaje que es agente del trazado del mal en la novela. Tanto sus distintos nombres como sus diferentes proyectos manifiestan una multiplicidad que caracteriza a Wieder, y esto será fundamental para acercarnos al mal espacializado en la narración. Al igual que en la versión de *La literatura nazi*, donde Carlos Ramírez Hoffman se presentaba en los talleres literarios con otro nombre, como Emilio Stevens, en *Estrella distante* Carlos Wieder se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle. Los distintos nombres con que se

asocia al poeta-aviador exponen un aura de misterio en torno al personaje; su identidad se inscribe y desarrolla en ese misterio, en eso espeluznante que provoca sospecha e inquietud en los demás personajes. El misterio de su identidad es también el secreto de sus intenciones perversas.

El primer espacio del mal lo podemos percibir en la descripción que hace Bibiano O’Ryan de la casa de Ruiz-Tagle: “¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? Habló de su desnudez, sobre todo; tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*” (Bolaño, 2000: 8). En términos deleuziano-guattarianos, la casa constituiría un espacio estriado,² es decir, un espacio delimitado, ordenado, orientado, como bien señala Bibiano: es un espacio preparado. La espacialidad del mal aquí tiene que ver con la preparación del espacio. Podemos suponer que la lleva a cabo Ruiz-Tagle. Éste, al preparar su casa, estría el espacio, integra y predispone a Bibiano en su visita, adapta sus expectativas y particularidades, y lo está perturbando no tanto por lo que hay en esa casa, sino por lo que no hay, por su desnudez:

La casa le pareció *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo. [...] En la casa de Ruiz- Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. O como si ésta fuese un mecano que se adaptaba a las expectativas y particularidades de cada visitante. (Bolaño, 2000: 9).

Lo innombrable que considera Bibiano es producto del estriamiento que lleva a cabo Ruiz-Tagle en ese espacio, en su hogar. El infame Wieder dispone una ausencia de

² Deleuze y Guattari (2020) en *Mil mesetas* señalan que hay dos tipos de espacios, el *espacio liso* y el *espacio estriado*, los cuales no se oponen de manera simple, sino que “existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (617). El espacio liso se desarrolla por conexión local, proximidad y yuxtaposición de elementos, en un movimiento permanente, donde la orientación y los puntos de referencia no cesan de cambiar. Más que un espacio homogéneo, el espacio liso es amorfo e informe. Por él circulan “intensidades, vientos y ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras como en el desierto, la estepa o los hielos” (622). Es un espacio sensual en lugar de mental. El espacio estriado, sin embargo, es el lugar de la inmovilidad, de la permanencia, constituido por sujetos y objetos, donde todas las cosas tienen su sitio, donde todo está ordenado y organizado, medido y previsto. Sus estrías son formas que estructuran la materia de manera global y centralizada, desde una perspectiva exclusivamente óptica.

algo extraño e inquietante, algo siniestro, en términos de Freud: lo *unheimlich* en lo que está envuelto Bibiano O’Ryan.

Lo *unheimlich* en Freud (1976), que lo define como ‘lo siniestro’ y ‘lo ominoso’, se trata de una sensación de que algo que debería ser familiar se vuelve inquietante o perturbador: “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (9-10). Lo *unheimlich* entraría en los dominios de una estética particular, la cual se manifiesta en *Estrella distante* como la sensación inquietante que siente Bibiano en el ámbito de lo íntimo, en la casa de Ruiz-Tagle: “La casa permanecía en un silencio que las palabras de Ruiz-Tagle sólo acentuaban, sin llegar jamás a romperlo” (Bolaño, 2000: 9-10).

Pero la sensación de Bibiano no se queda exclusivamente en eso siniestro y ominoso, sino que también hay algo espeluznante y algo raro. Mark Fisher (2018) complementa la definición de lo *unheimlich* que Freud propone, que se vincula con lo siniestro y lo ominoso, dando cuenta de que lo raro y lo espeluznante también se identifican con lo *unheimlich*: “No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante” (37). Las categorías que presenta Fisher, más que sumar conceptos, nos proponen pensar la manera en cómo se espacializa el mal —es decir, de qué hablamos cuando hablamos del espacio del mal—. Si lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo raro y lo espeluznante se relaciona con la capacidad de ver el interior, pero desde una perspectiva exterior. Hay algo desprovisto en ese espacio, y lo que causa terror no es tanto esa presencia de ausencia misma en ese espacio estriado (¿qué había ahí en eso amputado?); más bien importa la naturaleza que provocó la acción (¿quién y por qué lo hizo?).

En términos generales, y para bajar los conceptos expuesto hacia un análisis narratológico, Luz Aurora Pimentel (2005) indica que “el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una imagen sino un cúmulo de efectos de sentido” (7). De esta forma, la descripción de la casa de Ruiz-Tagle, la cual se constituye por la enunciación de la ausencia de objetos, alimenta el misterio de la imagen de Ruiz-Tagle, en un espacio inhospitalario y siniestro que funciona además como un indicador narrativo preciso que señala la ubicuidad del mal percibido por la sensación que suscita en los personajes la descripción.

Otro espacio interesante se da en los talleres poéticos de Diego Soto. Dicho taller se realizaba en la Facultad de Medicina, en un cuarto invadido por el olor a formol,

“que nosotros intentábamos vanamente disimular encendiendo un cigarrillo tras otro” (Bolaño, 2000: 10). Es un espacio que se señala como un espacio de comunidad, camaradería e integración. Pero el olor a formol se presenta como una premonición de muerte y como fin de ese espacio comunitario, pues el formol que se impregnaba en ese taller era el ocupado por los estudiantes de medicina en ese mismo lugar donde “despiezaban cadáveres en las clases de anatomía” (Bolaño, 2000: 10). Para entrecruzar las ideas de Pimentel con Deleuze y Guattari, este olor a formol como signo de premonición también puede ser leído como una coordenada de esta cartografía colmada de mal. La premonición es también la amenaza del mal y establece una relación entre los lugares descritos dentro de esta cartografía.

Con el golpe de Estado y la llegada de la dictadura chilena a tomar el poder, las circunstancias para todos los personajes de la novela cambian. Lo que estaba oculto y al acecho se expone horrorosamente, y lo que se exponía ahora debe escapar y ocultarse. La ciudad, como espacio estriado, configura un reordenamiento en el estriaje que realiza violentamente la dictadura, a partir de la propuesta de *Estrella distante*. El estado de sitio será, como en la casa de Ruiz-Tagle, la preparación del espacio para la disposición e instalación del horror de la dictadura chilena, y lo que se amputa del espacio son personas. Sobre la dictadura chilena narrada en la novela, Patricia Espinosa (2003) se refiere al territorio, un territorio en el absoluto desencanto, un territorio fragmentado, “el desastre de un territorio que nunca podrá ser totalizado o visto en su conjunto” (24). El espacio de la dictadura chilena, en cuanto espacio estriado, fragmenta, deslinda y ordena las disposiciones y potencias. Dispone también la amenaza de una barbarie colectiva extrema que divide a la sociedad chilena entre adeptos y detractores de la dictadura, siendo estos últimos víctimas de la empresa de la abyección de la dictadura: criminalizados, envilecidos, torturados, detenidos y desaparecidos. Este despliegue de la dictadura, la superposición de este espacio estriado, es clave para entender la exhibición de Ruiz-Tagle. Pero este espacio de la dictadura, más que entenderse como el espacio donde Ruiz-Tagle alardea y traza el mal en la novela, sirve como condición que permite la dispersión y la revelación de la potencialidad del infame poeta.

La visita de Ruiz-Tagle a la casa de las hermanas Garmendia en Nacimiento sirve como revelación, como un punto de no retorno, en donde se hace evidente el agenciamiento del poeta como trazador del mal, el que espacializa el mal en la novela,

pero siempre subyacente en ésta: “Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (Bolaño, 2000: 15). Es como si el cambio de nombre revelara, además de la identidad, una liberación del mal, la liberación e inauguración de la nueva poesía chilena que tiene como acto inaugural el asesinato de las hermanas Garmendia y su tía. Esta parte, en cuanto liberación del mal en Wieder, se asemeja mucho a lo que Baudrillard llama el momento después de la orgía en *La transparencia del mal*, texto que examina la transparencia —en cuanto apertura, despliegue, visibilidad, eliminación de barreras— como la condición del mal para controlar y manipular en las sociedades contemporáneas. La orgía es el momento explosivo, “el de la liberación de todos los campos” (Baudrillard, 1991: 9). El crimen que comete Wieder en la casa de las hermanas Garmendia al momento de levantarse por la noche, los asesinatos de mujeres, de la tía y de las hermanas, constituyen una liberación: la liberación de las fuerzas destructivas, la liberación de las pulsiones de muerte. Como señala Baudrillard (1991), “las cosas liberadas están entregadas a la conmutación incesante y, por consiguiente, a la indeterminación creciente y al principio de incertidumbre” (10).

Este momento de la novela presenta la abyección de Wieder, su envilecimiento como constitución de su ser narcisista y perverso sumergido en un profundo goce. Kristeva (1988) señala que lo abyecto no se refiere en sí a la ausencia de limpieza o de salud, sino que perturba una identidad, un sistema, un orden: “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11). Wieder abandona su identidad como Ruiz-Tagle; abandona sus lazos con las hermanas Garmendia al asesinarlas y enterrarlas; libera además el mal como su pulsión secreta, su abyección, cuya consecuencia es ese momento orgiástico, la masacre que él comete. Él entra en un estado fatal de reproducción del mal, el “momento después de la orgía”, lo que lo lleva a perderse mental y físicamente; se distorsiona: “del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” (Kristeva, 1988: 8). ¿Wieder realmente se opone a él mismo? Si lo abyecto perturba la identidad de Wieder, en ese sentido, Wieder se opone a Ruiz-Tagle, pero no para oponerse a su otro yo, sino para demostrar la traición, la mentira y el crimen.

Como dice Kristeva (1988), “la abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava

un puñal por la espalda” (11). El asesinato de las hermanas Garmendia es el ritual en donde Wieder se vuelve un sujeto abyecto, incluso más violento que eso siniestro y espeluznante que rodeaba al personaje anteriormente, puesto que la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos.

La parte de la primera exhibición aérea de Wieder constituye otro momento en que podemos identificar la espacialidad del mal y, a su vez, permite figurarnos la reproducción del mal liberado, deslindando los espacios de la novela. El narrador devenido en espectador se encuentra recluido en un centro de detención: “Las circunstancias de mi detención son banales, cuando no grotescas, pero el hecho de estar allí y no en la calle [...] me permitió presenciar el primer acto poético de Carlos Wieder” (Bolaño, 2000: 17). Belano junto con sus compañeros recluidos contempla conmovido y atónito los poemas escritos en el cielo por una avioneta con un piloto desconocido hasta entonces. La confrontación que surge aquí entre esos dos espacios, el cielo y el centro de detención, en cuanto confrontación entre el espacio liso y el espacio estriado, constituye la represión simbolizada no tanto en objeto, sino en espacio. El cielo manifiesta el espacio del mal, desde el cielo; el mal colma todos los espacios.

Por un lado, el cielo, que parecía ser un espacio liso, se vuelve estriado, pues se convierte en un soporte de escritura: es el lugar de acontecimiento de la poesía de Wieder. El cielo es apropiado y ocupado por las potencias del poeta infame, por sus intensidades y por la fuerza de su poesía vanguardista. Despliega en él las determinaciones que Wieder constituye como la nueva poesía chilena, inaugurada con el asesinato de las hermanas Garmendia y desplegada ahora en las escrituras en el cielo. En contraste, el centro de detención constituye el espacio delimitado, subordinado y ordenado por militares, y la dictadura es una fuerza de estriaje que potencia el modo de estar en ese espacio, en esa detención. Además, es el espacio de expectación, el espacio sedentario donde inmovilidad y expectación son determinantes que disponen a los cuerpos a ver la exhibición aérea de Wieder: “Todos [...] estaban sumidos en la inmovilidad, detenidos y guardianes, las caras vueltas hacia el cielo. Hasta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta (o eso creí en *aquel* momento; ahora me parecen más tristes algunas mañanas de mi infancia que aquel atardecer perdido de 1973)” (Bolaño, 2000: 18).

La oposición entre el cielo y el centro de detención constituye también una confrontación que establece una relación entre ambos, una suerte de combinatoria. El

cielo ha sido capturado, trazado por Wieder, y ha espacializado el mal en su gesto de exhibición, y esta espacialización del mal no sólo se queda en lo que Wieder enuncia, sino que se extiende e incorpora en el espacio estriado, se engloba en el espacio de la detención y se sobrepone a los cuerpos. Su presencia y contemplación se disuelve en ambos espacios; es decir, colma ambos espacios, el arriba y abajo, en diferentes aspectos, pero siempre guardando relación. La plataforma aérea se sobrepone sobre el patio de la cárcel, como una plataforma panóptica, de la misma forma en que la enunciación de Wieder se sobrepone ante la incertidumbre del destino que les depara a los reclusos: el destino de la desaparición o de la muerte.

La exhibición aérea en Punta Arenas ya establece y reafirma la admiración y reconocimiento que le otorga la dictadura a Wieder. Bolaño desarrolla el ascenso y la popularidad del infame poeta aviador a partir del peligro de sus acciones, más que de la poesía en sí. En la novela, Wieder es considerado un contribuyente del nuevo arte chileno: “Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena, decían sus admiradores” (Bolaño, 2000: 26). El poeta-militar conjuga la violencia y la belleza en una exploración estética que apunta hacia un horizonte fatal, un horizonte siniestro, y que se replantea hasta en una crítica literaria en la propia novela, una especie de metacrítica: “En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 2000: 23). Es como si las ansias de establecer esa “edad de hierro para la raza chilena”, tanto en la crítica literaria como en el Chile en dictadura, encontrarán un común denominador en la poesía de Carlos Wieder, donde la dictadura y su administración de la violencia es el escenario perfecto para ella.

El narrador-descriptor vuelve a los espacios interiores, a las casas, a esos espacios estriados, sedentarios, íntimos. Quizá una de las descripciones más interesantes sería la casa de Juan Stein: “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (Bolaño, 2000: 28). La casa de Stein se compone de muchas potencias, muchas intensidades: “La casa, más que de libros, estaba llena de mapas. Eso fue lo primero que nos llamó la atención a Bibiano y a mí, encontrar tan pocos libros (en comparación, la casa de Diego Soto parecía una biblioteca) y tantos mapas” (Bolaño, 2000: 29). Elementos que llaman al exterior, a estriar un espacio, a trazarlo en la ensoñación del viaje, se constituyen

también como elementos que quiebran el espacio temporal, puesto que el lector se ve obligado a reconstruir no sólo una cronología, sino la topografía de Stein a partir de los objetos y relatos que componen la descripción del espacio.

Juan Stein forma parte de los personajes de los que nunca más se sabe luego del golpe, que desaparecen. Arturo y Bibiano tratan de seguirle el rastro; comienzan por visitar su casa: “De las paredes habían desaparecido los mapas y la foto del general Cherniakovski. ¿Era un amigo muy querido y se fue de repente, sin avisar?, dijo la mujer con una sonrisa. Sí, dijimos, algo así” (Bolaño, 2000: 32). Las paredes vacías, al igual que en el departamento de Ruiz-Tagle, suscitan algo espeluznante, una presencia de ausencia que colma toda la casa y que nos hace imaginar el peor escenario para Stein. Los mapas y el retrato del general del Ejército Rojo desaparecen de la casa junto con Juan, en una disposición del espacio que, a diferencia de la casa de Ruiz-Tagle y su preparación, se vuelve liso como consecuencia de una potencia de estriaje más grande, que sería la amenaza y la persecución que instala la dictadura. Nunca se especifica cuál fue el destino final de Juan Stein, si su aventura como guerrillero revolucionario o su desolado y mortal exilio al sur. Lo que sí sabemos a partir de la narración de Bolaño es que cualquiera que sea su andar por esta cartografía invadida bajo el manto de la amenaza, siempre lo lleva al mismo lugar, lo que queda en el fondo de esa oscura y misteriosa narración: la muerte.

La exhibición de horrores

Quizá el espacio del mal por excelencia sea la exhibición de fotos de Wieder, puesto que es el espacio donde se despliega la perversión de su poesía vanguardista, es decir, donde se entrecruzan perversión y proyecto artístico. La casa de Wieder se aglomera de gente en un living que funciona como antesala de la habitación donde están las fotos. Podemos identificar la habitación apartada como un rincón: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 2000: 127). Se trata de un germen que en Wieder está más bien asociado con lo *unheimlich*, con un mal espacializado en un lugar inamovible, un rincón de la casa:

La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias. (Bolaño, 2000: 45-46)

¿Se trata de convertir lo familiar, ese espacio íntimo, en algo malvado? ¿O tiene que ver con devolver el mal hacia el seno de lo más íntimo, en esa casa llena de agentes de la dictadura? Ésta es una operación doble que involucra el desplazamiento de la poesía del poeta-militar, el trazado que lleva a cabo desde el cielo hasta el espacio de la habitación, deslindando el proyecto poético de Wieder y, por ende, deslindando el espacio del mal. Es aquí donde arte y vida se confunden grotescamente en un rincón inamovible, en esa pieza llena de fotos de mujeres mutiladas, primero enunciadas en el aire, persiguiendo una exterioridad, y luego expuestas en la intimidad. La reacción que suscita su público ante lo que se expone en esa habitación está lejos de ser admiración.

Tatiana von Beck es la primera en entrar: “Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento” (Bolaño, 2000: 46). Luego de esto, la atmósfera del lugar es cada vez más inquietante: lo *unheimlich* se espaciliza en silencio y genera una atmosfera de tensión; nadie entiende lo que realmente pasa. Ese algo inquietante e innombrable es más bien algo raro, algo que no debería estar ahí, y su presencia no hace más que perturbar. Wieder se repliega y se sumerge en sí mismo luego de que todos los invitados quedaran atónitos ante la exhibición de fotos, y parece ser expulsado y excluido del espacio que él mismo traza, víctima de su propio goce y su fascinación. Su repliegue y su rechazo forman parte de este monólogo interno que se expresa no por su voz, sino por su perversión y proyecto artístico. Pero se consume en ese mismo acto de repliegue y rechazo, y escapará de Chile para evita ser procesado por los delitos de asesinato de las hermanas Garmendia de los que se le acusa, por lo que nunca se presenta a declarar: “nunca se encontrarán cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver, que aparecerá años después en una fosa común, [...] pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (Bolaño, 2000: 15-16).

La habitación donde se exhiben las fotos sí tiene objetos, a diferencia de la casa descrita por Bibiano. Pero estos objetos que habitan el espacio, es decir, las fotos, no sólo despliegan un espacio del mal determinado en cuatro paredes; es más bien un elemento que indica definidamente coordenadas espaciales y temporales que constituyen los distintos asesinatos de las distintas mujeres. La pieza es una cartografía de lugares y momentos envilecidos que acumula cadáveres femeninos, sin siquiera mostrarnos el acto mismo de asesinato y, en este sentido, la ubicuidad del mal resulta no sólo espacial, sino también temporal, donde cada asesinato indica un recuerdo, una secuencia cronológica que arma un relato terrorífico, además de una confrontación de espacios entre los diversos asesinatos. Las fotos se desdibujan como fragmentos de un montaje del discurso que había sido anunciado, siempre estuvo amenazante, y que en esta escena cobra significación simbólica, puesto que funciona como un estrellamiento textual donde subyace una esencial unidad semántica del espacio.

Lo que sigue es la parte policial de la búsqueda del ahora extraviado Carlos Wieder que emprende el narrador junto con Abel Romero, detective privado que actúa al margen de la ley, por una motivación que desconocemos. Lo que interesa de la búsqueda, en cuanto continuación de misterio y amenaza latente, es la espacialización del mal que traza Wieder, pero que deviene en un rastro; es decir, son pistas que le permiten a Arturo y a Romero dar con el paradero del infame poeta: “La presencia de Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando. No hay que hacer teatro, me dijo Romero en una ocasión. Pero yo sentía que mi vida entera se estaba yendo a la mierda” (Bolaño, 2000: 63). La parte final de la novela es el encuentro del narrador y el detective en el lugar donde vive Wieder, en un edificio en Blanes. El narrador no sabe qué intenciones tiene el detective Romero con Wieder, y sólo se acrecienta más el ambiente amenazante de eso innombrable. El lector nunca asiste al acto mismo de encuentro, como tampoco al acto mismo de violencia, ni tampoco lo hace Belano, quien espera afuera del edificio a Romero. Bolaño opta por anunciar eso innombrable a partir del trazado que deja el mal. La narración es la realidad del mal que subyace, y el mal es la realidad de todo lo demás en la novela.

El análisis que hemos hecho de *Estrella distante* ha deshilado el recorrido del mal en esta compleja cartografía. Los distintos espacios donde el mal se espacializa en la novela son transformados irreparablemente, en combinaciones y relaciones que

establecen ese espacio del mal a partir de una sensación de totalidad, de atestar la narración. La estrategia ha sido la de una reconstrucción textual que nos permita observar la cohesión y continuidad temática del mal como elemento espacializador y complejamente ubicado en la narración. El tema del espacio y el mal se puede vincular con otras novelas de Bolaño que proyectan este análisis e identifican la capacidad de colmar espacios donde reside el mal, tal como en *Nocturno de Chile* (1999). Bien podríamos pensar en las tertulias literarias que se realizaban en la casa de María Canales, en la misma casa donde se torturaba gente en el sótano. El arriba y abajo sigue formando parte de una forma espacializada del mal inscrita en el eje transversal del invariable mal. El espacio, de esta forma, no es mero ornamento, marco o tela de fondo de la acción, como bien señala Pimentel (1992), sino que, en *Estrella distante*, el espacio diegético es depositario de la exhibición de horrores en múltiples formas. Estas perspectivas apuntan a renovar miradas sobre las obras de Bolaño e implican directamente complejizar los espacios de la violencia como una propuesta de su obra.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957)
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). “Después de la orgia” (Joaquín Jordá, Trad.). En *La transparencia del mal* (pp. 9-19). Anagrama. (Obra original publicada en 1990)
- BOLAÑO, Roberto. (1999). *Nocturno de Chile*. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2000 [1996]). *Estrella distante*. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2007). “El secreto del mal”. En *El secreto del mal* (pp. 23-28). Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2018 [1996]). *La literatura nazi en América*. Alfaguara.
- CANDIA CÁCERES, Alexis. (2010). “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura* (76), 43-70. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000100003>.
- CONTE, Rafael. (2020 [1971]). “Introducción” (Lourdes Ortiz, Trad.). En Georges Bataille, *La literatura y el mal* (pp. 5-13). Ermitaño Editorial. (Obra original publicada en 1957)

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2020). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)
- ESPINOSA, Patricia. (2003). “Estudio preliminar”. En Patricia Espinosa (Ed.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (pp. 13-34). Frasis.
- FISHER, Mark. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (Núria Molines, Trad.). Alpha Decay. (Obra original publicada en 2016)
- FREUD, Sigmund. (1976 [1919]). *Lo siniestro* (L. Rosenthal, Trad.). López Crespo Editor.
- KRISTEVA, Julia. (1988 [1980]). *Poderes de la perversión* (Viviana Ackerman y Nicolás Rosa, Trads.). Siglo XXI.
- MANZONI, Celina. (2002). “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal del mal”. En Celina Manzoni (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp. 17-32). Corregidor.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2005 [1998]). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- SICHÈRE, Bernard. (1996). *Historias del mal* (Alberto Luis Bixio, Trad.). Editorial Gedisa.