

Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Volume 6 | Issue 11

Article 4

October 2015

Imágenes Fantasmáticas de la Ciudad Chilena en Estrella Distante y Nocturno de Chile

Fatima R. Nogueira

The University of Memphis, nogueira@memphis.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Nogueira, Fatima R. (2015) "Imágenes Fantasmáticas de la Ciudad Chilena en Estrella Distante y Nocturno de Chile," *Dissidences*: Vol. 6 : Iss. 11 , Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/4>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

Imágenes Fantasmáticas de la Ciudad Chilena en Estrella Distante y Nocturno de Chile

Abstract / Resumen

Estableciendo una relación entre elementos narrativos y la imagen en la conformación de la ciudad en dos novelas de Bolaño que tratan de la dictadura de Pinochet— Estrella distante (1996) y Nocturno de Chile (2000) —enfático una articulación entre el espacio de lo visible y lo decible que proporciona una visión siniestra de la ciudad, permitiendo una internalización de sus sombras absorbidas por un sujeto que las contempla y simultáneamente se transforma en otra sombra. Este fenómeno de absorción psíquica de la ciudad genera alegóricamente una interacción de la fantasmagoría y lo fantasmático que se extiende a una interpretación crítica en la cual se plasma un enfoque espectral de la historia.

Keywords / Palabras clave

Bolaño, ciudad, Estrella distante, Nocturno de Chile, fantasmático

De una manera genérica, se podría afirmar que en la obra narrativa de Bolaño la configuración de la ciudad se construye bajo algunas tendencias que han caracterizado las metrópolis actuales tanto en sus aspectos culturales como en sus plasmaciones estéticas. De esta forma se opta en su obra por una visión del espacio urbano que propende la desintegración, la deshumanización, el irracionalismo, la auto-aniquilación y el control generalizado ejercido por las instituciones. Estas características conducen a un movimiento constante y ascendente de todas las dimensiones de la violencia. Así, vemos en la narrativa del escritor chileno una sucesión de imágenes de la ciudad que van desde su conformación como laberinto, en el París ocupado por los nazis de *Monsieur Pain* (1999), hasta la concepción del infierno en la Santa Teresa de *2666* (2004). En su obra póstuma esta visión se conforma por la unión de fuerzas represivas de dos campos distintos: el gobierno paralelo de los carteles de droga y la proliferación de las maquiladoras norteamericanas.

Desde una perspectiva histórica, estas configuraciones corresponden a cuatro momentos reiterativos en la obra de Bolaño: a) la ascensión del fascismo enfocada principalmente en París y Berlín; b) la institución de las dictaduras militares en el Cono Sur de América Latina, particularmente en las ciudades de Concepción, Santiago y Buenos Aires; c) el establecimiento del estalinismo en Moscú y d) la actuación del crimen organizado en Santa Teresa, cuyo referente es Ciudad Juárez. En una perspectiva estética, la plasmación de la ciudad acompaña una tendencia sobresaliente en la producción literaria del escritor chileno que consiste en explorar la duplicidad suscitada por una composición dividida entre el arte narrativo y el plástico. En este sentido, la ciudad se presenta como un espacio productor de íconos tan importante como la pintura, la fotografía y el cine.

Partiendo de esta proposición, este estudio se concentra en la armazón espectral de la ciudad en dos novelas— *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000)—cuya referencia histórica es el golpe militar chileno. Estas novelas comparten asimismo un enfoque en la descripción del ambiente artístico y especialmente del mundo literario durante este período. A objeto de demostrar la articulación entre la fantasmagoría y lo fantasmático en las obras estudiadas establezco una conexión entre elementos narrativos e icónicos. De esta forma, enfatizo la (des)articulación que media en el espacio de lo visible y lo decible en la medida que las visibilidades y las decibilidades se afectan mutuamente en un sistema sociopolítico en el cual lo que se dice ni siempre coincide con lo que se ve. Este efecto —cuando dirigido hacia la representación de la ciudad— proporciona una visión siniestra de la misma, permitiendo una internalización de sus sombras absorbidas por un sujeto contemplador, transformado en una sombra más. La permeabilidad observada entre sujeto e imagen origina alucinaciones que tienden a la ruptura de los límites que separan el mundo interior y el exterior así

como la realidad y la imaginación, enfatizando el aspecto psíquico de la experiencia de la ciudad.

En cuanto a la terminología, debo esclarecer que utilizo la palabra fantasmagoría partiendo tanto de la etimología del vocablo como de su carácter alegórico. En el primer caso, el término refiere al “arte de invocar los fantasmas en escena pública” (Bellemin Noël 108) mientras que en el segundo, remite a su forma instrumental: la popular linterna mágica de inicios del siglo XIX, cuyas “estampas retroproyectadas se iluminaban de forma que engendraban fantasmas, ocultando la fuente de la imagen transmitida” (Gregory 231). De esta forma, la composición alegórica permite observar en las novelas aquí estudiadas la comprensión de la historia y de la civilización como fantasmagorías, ya sea porque se plasma una visión de la historia en que la misma se cruza con formas espectrales y congeladas de una ideología ominosa que retorna insistentemente; ya sea debido al resultado de una civilización que demuestra un carácter cruel, produciendo ciudades sitiadas y dominadas por sus propias sombras. Por otra parte, la preferencia por la creación del neologismo fantasmático—derivado del francés— tiene como objetivo asociar tal vocablo a los fenómenos psicológicos relacionados al aparato doctrinal del psicoanálisis, como lo propuso Bellemin Noël, explicando que el mismo—en tanto fenómeno generado en la literatura— tiene que ver con la técnica de “exponer en el lenguaje escrito, con el disfraz de rigor, un fantasma exactamente semejante a los que generan en la psique individual la ensoñación diurna, el sueño nocturno, el delirio del psicótico y los síntomas verbalizados de la neurosis” (112). Fantasmático refiere asimismo a la percepción en la cual al retornar, físicamente o a través de los recuerdos, a un espacio perteneciente al pasado uno no sólo se percibe contemplando fantasmas sino que también indagando sobre lo espectral de su propia existencia; actividad que desemboca en lo que Berman define como la sensación de sentirse deslizándose “sobre las calles sólidas con los fantasmas de su ciudad interior” (327). Tal sentimiento arrastra indudablemente la experiencia del protagonista de *Nocturno de Chile* quien confronta desde la inmovilidad de su lecho, los fragmentados recuerdos de su vida. También el narrador de *Estrella distante* es forzado a revivir el pasado con sus fantasmagorías, regresando, a través de la memoria, al Chile de su juventud, sus manifestaciones artísticas y sus traumas políticos.

Bolaño trabaja con el espacio urbano en estas dos novelas proponiendo una cartografía destinada a ser deshecha. En *Estrella distante* la descripción de las dos principales presentaciones del arte aéreo de Carlos Wieder—poeta, Teniente de la FACH y torturador del régimen de Pinochet—se deja llevar por un fuerte sentido de dirección según la configuración de un mapa. En la primera de ellas, su avión transita del oeste (donde se encontraba el Centro de la Peña) al este en dirección a Concepción y a la Cordillera de los Andes para perderse en constantes giros, desaparecer en las nubes, reaparecer a continuación y retomar las

direcciones ya recorridas. De manera similar, en la exhibición santiaguina, el poeta-piloto vuela de un extremo a otro de la ciudad, mirando sus varios edificios y accidentes geográficos al tiempo que compone un poema cartográfico. El intento de una inmovilidad territorial y letrada, sin embargo, se desvanece. Súbitamente los versos de Concepción y la cartografía de Santiago son deshechos por el viento ya que, según el propio Wieder “la visión aérea de una ciudad es como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse” (89).

Esta apreciación de la ciudad vista desde arriba subraya, considerando la visión estética del poeta-piloto, el aspecto complementario desarrollado entre la exhibición poética y la exposición fotográfica que le da continuidad, adelantando el carácter inicuo de la última. Es decir que la conjunción de los poemas aéreos de contenido enigmático con la exhibición de las fotos de mujeres torturadas remite al riesgo potencial de transformar una obra de arte en un manifiesto fascista, propuesta ya desarrollada en *La literatura nazi en América*. Esta última obra es un texto paródico de diccionarios de autores y de biografías literarias, cuyo último capítulo—“Ramírez Hoffman, el infame”—engendra a *Estrella distante*.

Desde otro ángulo, la yuxtaposición de la cartografía escurridiza sugerida por esta apreciación de la ciudad desde las alturas al contenido de los versos escritos en el cielo sugiere algunos trazos de la personalidad de este sombrío personaje creado por Roberto Bolaño. En la exhibición de Concepción los versos refieren al Génesis mientras que en la de Santiago, a una apología de la muerte. Este enlace del principio de la vida con la reverencia a la muerte se refiere al hecho de que la contemplación de la ciudad desde arriba opera una transformación narrativa mediante la cual surge una visión panóptica que puede remitir tanto a una especie de ojo celeste, un dios, un control totalizador como también a un *voyeur*. Sin embargo, como nos recuerda Michel de Certeau, “el *voyeur*-dios creado por esta ficción, que como el dios de Schreber conoce sólo cadáveres, debe desenredarse del opaco entrelazamiento de los comportamientos cotidianos y volverse extraño a ellos”(93). Esta separación del mundo cotidiano y del enmarañado humano de la ciudad parece definir uno de los trazos sobresalientes del carácter del protagonista de la novela de Bolaño, considerado por uno de sus defensores omniabarcante: “Carlitos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza, le parecíamos unos bichos miserables” (118-19).

El énfasis en el alejamiento del personaje al mirar a los otros seres humanos y a sí mismo supone al menos dos alcances. Primero, desde una perspectiva exterior, se observa que la ciudad y sus habitantes se transforman en un texto de relativa legibilidad. Tal visión se confirma en la escena final de la exposición de fotos cuando Wieder mira a través de la ventana el paisaje nocturno

de un Santiago desierto y dominado por el toque de queda. Segundo, desde una configuración psíquica, se puede observar en Wieder el fenómeno de objetivación de un individuo sosteniéndose como ausencia al mirar lo que realmente no puede ser visto. Lacan observó que las pulsiones se sostienen en el objeto destinado a ser circundado indefinidamente estableciendo con el sujeto una relación de naturaleza topológica. En el caso del voyeurismo el objeto circundado por una argolla que gira alrededor de sí misma, se transforma en un proyectil que permite alcanzar el blanco. En este sentido—nos dice Lacan—“el objeto es la mirada—mirada que es el sujeto, quien lo alcanza, quien acierta el blanco. [El otro entonces sorprende el sujeto no como aquello que mira sino como aquello que es] todo él mirada oculta [quien intenta ver] el objeto como ausencia” (182). La misma localización de un sujeto dividido y doblado—que se sitúa en la extremidad de la trayectoria circular de la pulsión—en su relación ambigua con un objeto al menos parcialmente oculto podría explicar el sadismo de Wieder. Para Lacan la psicoanalíticamente llamada pulsión sadomasoquista trata igualmente de un efecto de inversión de la fantasía—en su función de sostén del deseo—en la cual

es el sujeto que se autodetermina como objeto en su encuentro con la división de la subjetividad. El sujeto asumiendo el papel de objeto es precisamente lo que sostiene la realidad de la situación de lo que se nombra pulsión sadomasoquista. En la medida que el sujeto se hace objeto de otra voluntad la pulsión sadomasoquista no sólo se clausura sino que también se constituye como tal. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* 185

En el caso de *Estrella distante*, la pulsión escópica se enlaza al sadismo de su protagonista, no sólo confirmado en la exposición fotográfica sino que también insinuado anteriormente en una especulación sobre la etimología de su apellido: “Weiden también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/ o nuestras tendencias sádicas” (51). Asimismo, se advierte un alerta al potencial peligro de liberación de instintos lóbregos favorecidos por la práctica de la tortura ya que en ella el verdugo juega a dios, pudiendo prolongar o abreviar la vida de sus víctimas. Desde el punto de vista filosófico la exteriorización del sujeto explica el fundamental voyeurismo del piloto-poeta, caracterizado según Merleau-Ponty en una doble articulación de la visión donde predomina una relación ambigua entre el que mira y lo mirado. En primer lugar, el contemplador al no separarse de lo contemplado ve a sí mismo en lo que contempla. Luego, él se siente mirado por lo que mira (139).

Otra observación importante en cuanto al “arte de Wieder”, refiere a cierta conexión—paródica, por supuesto—entre éste y el neovanguardismo con su característico privilegio de la vida callejera, generando las principales

manifestaciones artísticas a partir de los años sesenta: el montaje urbano, el arte mural y los *happenings*, entre otras. Elucida este aspecto la alusión al hecho de que Wieder, bajo diferentes pseudónimos, publica en revistas literarias “proposiciones de *happenings* que nunca llevará a cabo o que, aún peor, llevará a cabo en secreto” (103). La insinuación de los terroríficos *happenings* engendrados por una mente enferma, coloca en cuestión las utopías artísticas de mediados de siglo XX a las cuales Bolaño parece contestar con una distopía radical. En lo concerniente al espacio de la ciudad, tal ruptura concierne fundamentalmente al símbolo de la calle, que el neovanguardismo promulgó como lugar privilegiado de la vida urbana y del diálogo público. Tal escisión se realiza frente a la transmutación de esta zona en lugar de ostentación de la violencia ejercida en todas sus formas. La otra cara de esta distopía configura el momento actual en que resulta casi imposible la caracterización del espacio urbano como elemento de identidad y comunicación entre los ciudadanos ya que el flujo de individuos nómadas—por todas las partes del globo y por diversas razones—propicia un desvanecimiento de las nociones de nacionalidad y de fronteras que afecta consecuentemente la ciudad.

Desde diversos ángulos, Bolaño explora también en *Nocturno de Chile* la mirada dirigida hacia el paisaje urbano. Una imagen de la visión panorámica de la ciudad se representa en una pintura de la Ciudad de México, realizada por un melancólico pintor guatemalteco. Este cuadro, surgido de la contemplación de París y “casi sin pensar en México” (46) aborda el tema de la existencia de una ciudad imaginaria dentro de la real, desplazando el énfasis de la mirada voyeurista de *Estrella distante* al sentimiento de alienación producido por el distanciamiento del observador que, en este caso, lee en el paisaje de París ocupado por los nazis el mismo genocidio de la conquista de la Ciudad de México: “y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota de él mismo y la lucidez con que el guatemalteco aceptaba su derrota” (48). Como se puede observar, la enajenación constante del movimiento de la ciudad y sus habitantes aunque propicie una legibilidad conduce inevitablemente —como señala De Certeau— a la “contemplación de cadáveres” (93) o, si queremos, a una visión infernal. Asimismo, se resalta que la contemplación de este paisaje conduce a la aceptación de la propia derrota debido a un sistema perverso instaurado por una modernidad, que ya ha desencadenado sus horrores. Benjamín se refiere a tal procedimiento en el ensayo “París, capital del siglo XIX” reflexionado sobre la impotencia de acción del discurso: “la ironía de este sistema de ideas consiste en que la horrorosa requisitoria que se pronuncia contra la sociedad adquiere una forma de sumisión sin reservas a los resultados” (*Libro de los pasajes* 62). De esta forma, transponiendo las reflexiones benjaminianas para el momento actual, se debe concluir que en un sistema sociopolítico y económico, posmoderno y

neoliberal que lo absorbe todo, incluso a los seres humanos, la lucidez del joven guatemalteco sólo podría consistir en un reconocimiento de la inutilidad de cualquier acción, asumiéndose anticipadamente como vencido.

Es preciso notar que la visión del infierno para Bolaño equivale a la repetición continuada de una misma escena de violencia con variables diferencias que se multiplican infinitesimalmente como acontece con las innúmeras mujeres muertas de 2666 quienes— aunque identificadas individualmente— componen un cuadro desbordante de la repetición del mismo crimen. Tal iteración se asemeja al concepto de fractalidad aunque en Bolaño, esa segmentación en lugar de minimizarse se va expandiendo como si la mirada de una realidad atroz se potencializara a través de lentes de magnificación. En el caso del cuadro del pintor guatemalteco la repetición enfoca la idea del retorno de la historia como fantasmagoría. Esta visión recurrente destaca muchas veces en la obra de Bolaño el tema de la violencia de la conquista de América. La misma obstinación se reproduce en *Estrella distante* aludiendo subrepticamente al régimen militar chileno. Me refiero al fragmento sobre el testigo de Amalia Malvenda en el cual se yuxtapone el asesinato de las hermanas Garmendia y las atrocidades de la conquista: “Cuando recuerda la noche aciaga del crimen dice que escuchó una música de españoles: la pura rabia, la pura inutilidad” (120). A este espejismo de la historia se debe añadir la sugerencia de la migración de formaciones neonazistas hacia América en ambas novelas. En *Estrella distante* el loco Norberto anuncia, al presenciar la primera exhibición de poesía aérea de Wieder, el retorno de la Segunda Guerra Mundial a la tierra (37). En *Nocturno de Chile* Ibacache tiene una pesadilla en la cual predomina la visión de los halcones europeos volando hacia América (95).

Esta última novela enfatiza también la idea de la existencia de una ciudad fantasmática escondida dentro de la ciudad real al relatarse la experiencia andariega del cura Ibacache, enfocando, de esta vez, las maneras por las cuales el espacio urbano recorrido puede despertar angustia debido a una especie de espectralidad irradiada de sus propios habitantes. Santiago asume el papel de ciudad espectral especialmente en el episodio donde los críticos literarios, Ibacache y Farewell, observan, inmóviles, las sombras de los santiaguinos proyectadas en las paredes de un restaurante. Se observa en esta escena la yuxtaposición de la fantasmagoría en su carácter instrumental de linterna mágica desde la que emergen fantasmas y que funciona además como una clara referencia a la metáfora platónica de la caverna. Es decir que los dos críticos literarios en completa inmovilidad, como los prisioneros de la caverna de Platón, observan las sombras fantasmales de “la gente en la calle [las cuales] cada vez más rápido se proyectaban en las paredes [permitiendo surgir] el aparato electromagnético que se había desencadenado en las calles de Santiago y en el espíritu colectivo de los santiaguinos” (62). La reproducción de la caverna de Platón— donde unos seres

humanos se encuentran encadenados de tal forma que sólo pueden mirar delante de sí las sombras proyectadas en la caverna por la luz del fuego—parece tener por finalidad demostrar el terrible poder del simulacro que ha invadido el espacio de la ciudad y desatado las sombras que deberían permanecer sumergidas. Más significativo aún es el hecho de que la representación fantasmagórica, en este caso, no refiera meramente a objetos sino a los habitantes de Santiago súbitamente transformados en sombras y, por consiguiente, en simulacros, adquiriendo movimientos propios de “figuras chinescas que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante” (63). Al yuxtaponer en una escena—cuyo tema central trata de la autonomía del simulacro—la fantasmagoría y la caverna platónica, Bolaño construye una imagen fantasmática y, por tanto psíquica, que enfatiza la fuerza de lo que debería permanecer reprimido y, sin embargo aflora a la superficie.

Otro aspecto sobresaliente en la referida escena es el establecimiento de una correspondencia entre el simulacro y el futuro, la cual podría ser mejor entendida cuando confrontada a la explicación de Deleuze en *Difference and Repetition* en la cual el “eterno retorno” desempeña el papel de mediador entre el simulacro y el futuro, ya que existe una relación fundamental del concepto nietzscheano con ambos. Para el filósofo francés mientras el futuro se centra en “lo múltiple, lo diferente y lo fortuito” (115), el “eterno retorno” debe ser entendido como “lo mismo de lo diferente, lo uno de lo múltiple, la similitud de lo disímil, concerniendo sólo al simulacro y causando que sólo tales fantasmas puedan retornar” (126). A la luz de estas explicaciones se puede entender la razón por la cual una escena que empieza por el desprendimiento del simulacro se concluya en una serie de vaticinios: “Pablo va a ganar el Nobel. América va a cambiar. Chile va a cambiar” (63). De igual manera este papel mediador del “eterno retorno” establece una relación lógica entre la liberación de las sombras y la sensación de aceleración temporal que asola al protagonista de *Nocturno de Chile* al final del episodio. Desde ahí, las reflexiones sobre la literatura que entrecortan todo el referido segmento asumen un significado inverso al platonismo y, por ende, a la diferencia entre la copia y el simulacro que esta teoría conlleva ya que la obra estética no se conecta a la imitación o a la identidad sino a la simulación. Para Deleuze tal vínculo característico del arte revela privilegiadamente la dispersión de lo uno en lo múltiple, y se realiza en el oficio de “revertir la copia en simulacro” (293). En este sentido, se puede verificar que en la plasmación estética del episodio del restaurante de *Nocturno de Chile* se deja entrever este rasgo peculiar del quehacer artístico, revelando en su conclusión la potencia del simulacro que la condujo: “ya no hay esa impresión de estar dentro del negativo de una fotografía ¿lo hemos soñado?” (68).

La alusión a la fotografía con su carácter espectral nos remite una vez más a la cuestión de la copia y del simulacro ya que, según Roland Barthes, la misma

no tiene que ver con la realidad sino con la “emanación de una realidad pasada” (88), que al romper con el flujo de la experiencia retrocede de la representación a la retención, perdiendo así cualquier conexión con el futuro (90). Por otra parte, el referido crítico reconoce que la esencia del espectro fotográfico, irradiada por el referente, le añade un significado vinculado a una “cosa terrible que se encuentra en toda fotografía: el retorno del muerto” (9). Percepción esta que se explora de cierta forma en la exposición fotográfica de *Estrella distante*. En el venero de las ideas bartheanas, la compleja asociación establecida en la foto entre la fijeza de la imagen y la muerte conduce al establecimiento de una relación entre la imagen fotográfica y la melancolía de suerte que en *Nocturno de Chile* se vincula la imagen de Santiago y su cartografía—de manera a producir una especie de tarjeta postal en la descripción de la ciudad—a la melancolía que motiva los largos paseos de su protagonista. Uno de los fragmentos que refleja esta amalgama trata del recorrido de la ciudad recordado como una época de “calles amarillas y de cielos azules luminosos y de profundo aburrimiento” (72), cuando Ibacache, transformado en paseante compulsivo, recorre todos los rincones de Santiago. En la descripción de estas imágenes se juega con el color amarillo de las calles permutado en gris al aproximarse uno al centro de la ciudad. El texto sugiere que la melancolía del cura deriva de la certidumbre de que el color amarillo de las vías persistiera bajo el gris de una ciudad aparentemente organizada. En este caso, se debería suponer que la enfermedad del cura procede de la sospecha de la existencia de algo oculto bajo la superficie llana de las imágenes fijadas en esta especie de montaje fotográfico ejecutado por la memoria: “yo sabía que, debajo del gris, a poco que uno escarbara, se hallaba el amarillo. Y eso producía no sólo desaliento en mi alma sino también aburrimiento” (72).

La aproximación metafórica a la fotografía de las imágenes generadas por la contemplación de la ciudad, permite algunas inferencias relacionadas al contraste entre fijeza y actividad, considerando que la melancolía del protagonista de *Nocturno de Chile* combina la inmovilidad con el movimiento desenfrenado, utilizado no sólo como medio de combatir lo paralizante sino que también como la única posibilidad de impugnar el terror provocado por la constatación de lo inactivo. Tal pavor se despliega en dos direcciones. La primera, tiene que ver con el vacío escondido en la llanura de la muestra fotográfica. La segunda penetra la superficie permitiendo la emergencia del simulacro desde la profundidad. Esta segunda dirección se elucida en el encuentro con el señor Odeim (miembro del Opus Dei que simboliza el ala de la ultraderecha chilena): “me hacía señas en medio de la calle amarilla, mientras al fondo la tierra reverberaba en sucesivas placas de cristal o plástico superpuestas” (75).

Desde otra perspectiva, la referencia a la fotografía revela lo fantasmático en la medida que evoca un tiempo utópico que conduce al personaje hacia una ciudad interior. En este sentido, pasear por la ciudad yuxtapone la imagen fija a

un texto urbano que, según De Certeau, se adhiere al cuerpo de los paseantes, quienes, sin embargo no son capaces de leerlo, demostrándose así la “movilidad opaca y ciega característica de la ciudad bulliciosa [permite que] una ciudad migrante, o metafórica, se deje entrever bajo el texto claro de la ciudad legible y planeada” (93). Otro punto también relacionado a la fotografía es la propiedad que ésta tiene de transformar en objeto a las personas fotografiadas. Bolaño, sobrepasa esta dimensión de la foto, expandiéndola de modo que llega a contaminar todas las escenas descriptivas de la ciudad. Así, lo que ya se había revelado en relación a la transformación de los caminantes santiaguinos en sombras chinescas en la escena del restaurante, se confirma una vez más en la apreciación del “Café Haití” donde dos grandes ventanales de vidrio permiten la siguiente visión: “los que están de pie en su interior sirven como espectáculo a los viandantes, a quienes les resulta humanamente imposible pasar por delante del mencionado establecimiento sin mirar, aunque no más sea de reojo, la masa de hombres que allí dentro se hacina en una incomodidad legendaria” (77).

Estas imágenes sucesivas evocan, de cierta manera, la problemática del autómatas que adquiere, según la variación de las escenas, enfoques diferenciados. Así, las imágenes del restaurante evocan subrepticamente el teatro de marionetas mientras que las del café aluden directamente a los escaparates con sus maniqués. Esta última perspectiva también se encuentra en *Estrella distante* donde adquiere un papel central en la descripción de la exposición de fotos realizada en el apartamento de Providencia, explorándose una relación complementaria con las manifestaciones artísticas de Carlos Wieder. Este enfoque narrativo crea una dualidad entre dos términos espaciales: la ciudad legible desde arriba en un arte que busca visibilidad, mostrándose al mayor número posible de personas y el espacio cerrado del apartamento en el cual se presenta una muestra “artística” a un grupo selecto representativo del ala ultraderechista chilena. La amalgama de diferentes expresiones estéticas y el espacio no es accidental, pues el signo sobresaliente del arte aéreo es la dominación panóptica, como se esclarece en el último verso de la primera exhibición lanzado sobre los prisioneros políticos del Centro de la Peña: “Aprendan” (39), mientras que el de la exposición enfoca un aspecto diverso de la ciudad ya que el barrio en que ésta se realiza revela una relación sorprendente con la moda y el consumo.

Providencia representaba a finales de los sesenta, según Roberts y Ossa, las últimas tendencias de las metrópolis modernas a nivel internacional en relación a la moda, arquitectura y estilos de vida, sirviendo igualmente “de escenario a la cultural juvenil de los setenta, reunida en torno al Drugstore y al Café Coppelia. A las boutiques y al Drugstore, luego se fueron sumando los caracoles: estos nuevos espacios comerciales torcidos sobre sí mismos” (57). Asimismo a una de las principales calles del barrio, ocupada por la clase ascendente, se llamó “Once de Septiembre”, después del golpe, anunciando

claramente la intención del régimen de identificarse con los símbolos de la modernización. Es decir que el totalitarismo despolitizó la población utilizando no sólo el miedo suscitado por una estrategia de terror sino que también un discurso progresista que preveía la entrada de los países del Cono Sur—conducidos por sus respectivas dictaduras militares—en un hipotético “primer mundo”. En este mismo contexto de un nacionalismo exacerbado, mezclado a los signos de una modernización urbana, adquiere sentido la aparición de algunos juegos atribuidos a Wieder después de su salida de Chile: dos *wargames* extremadamente nacionalistas y otro juego ambientado en un Mega-Santiago o Mega-Buenos Aires. Progreso y nacionalismo se presentan así como parte de la composición de una imagen onírica a la vez quimérica de la ciudad, dirigiendo el inconsciente colectivo hacia el carácter fetichista de la mercancía. Es precisamente este carácter de la mercadería, desdoblado en su concreción utópica y onírica, que Benjamín explora en el proyecto de su inacabado *Libro de los pasajes* para proponer su concepto de fantasmagoría.

Una vertiente de la fantasmagoría benjaminiana se relaciona a la moda, entendida como un rito en el cual “el fetiche en que consiste la mercancía pide ser adorado. El fetichismo, que aparece sujeto al *sex-appeal* de lo inorgánico es su nervio vital” (*Libro de los pasajes* 55). Se alude a esta relación enfermiza entre la moda, la sensualidad y la muerte en *Estrella distante* al describirse las fotos del piloto, conformando el cuadro de una sexualidad mórbida: “Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (97). La yuxtaposición entre moda, sexualidad y muerte comparte con las ideas de Benjamín la existencia de un “intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía—entre el placer y el cadáver” (92) en el cual la moda desempeña su papel paródico de cadáver multiforme. Contribuye a este intercambio la fascinación ejercida por los escaparates donde reinan en un espacio absoluto y por ende vacío—en cuanto significación humanística—las figuras de los maniqués en sus diversas formas. Tal diversidad produce el significante del fetiche mercantilizado que une estos muñecos de cera tanto a la representación del autómatas como a la de fragmentación del cuerpo humano. Hay en esta representación, por tanto, una sobrecarga de significantes que trasciende la plasmación más frecuente de la figura del maniquí ya como fuente de ensañaciones libertinas, ya como símbolo de la alienación de la mujer. Evidentemente la correspondencia entre las mujeres torturadas y los maniqués vivos y destrozados refiere a la sexualidad deformada y siniestra de Wieder, demostrando el punto en que la composición de una fantasmagoría se desplaza hacia lo fantasmático. Otro punto importante es la amalgama observada entre la percepción del abismo y la melancolía expresada en la pregunta que se hace Muñoz Cano: “¿pero cómo puede haber nostalgia y

melancolía en estas fotos?” (97), lo que conlleva una visión crítica de la sociedad contemporánea, justificada a partir de una suposición de que su sueño recurrente pudiera resumirse en el genocidio. Tal hipótesis, insinuada por Foucault en *Vigilar y castigar* (162-65), se relaciona en cierta medida a las ciudades quiméricas y depuradas que fueron elaboradas por los modelos políticos de la lepra y de la peste, representando respectivamente el anhelo de pulcritud y la disciplina. Estas alucinaciones, extendidas a su máximo grado, alimentaron todas las formas fascistas que vienen marcando la sociedad contemporánea.

En *Estrella distante* Bolaño revierte el modelo de estas ciudades quiméricas siguiendo una tradición literaria cuyo tema se centra en la liberación de los instintos y en la suspensión momentánea del orden y de la ley para revelar un lado oculto y terrorífico de la realidad social. En la novela esta reversión del orden no se revela solamente en la exposición fotográfica sino que también en el terror suscitado por la desaparición y reaparición de personajes—los cuales nadie sabe si están vivos o muertos—en diversas localidades. Esta indefinición entre vida y muerte sostiene también la indagación sobre la posibilidad de la presencia de la melancolía en las fotos exhibidas. Tal contingencia vincula las fotos a la problemática de la “desrealización del Otro” mediada, en este caso, por la desaparición de los cuerpos. Si como postula Butler, esta “desrealización significa que ellos no se encuentran ni vivos, ni muertos sino continuamente espectrales” (33), se puede inferir que los regímenes militares aplicaron masivamente la violencia de esta ficción, negando la realidad a cuerpos que se desvanecían, y perpetuándolos, consecuentemente, como fantasmas. La melancolía que las fotos de las desaparecidas políticas irradian, refiere de cierta forma a la ausencia de duelo debido a la desaparición de los cuerpos. Esta forma cruel de la fantasmagoría desata una violencia diseminada desde la forma física hasta el campo discursivo, lo cual se confirma a través de la omisión social. Bolaño hace hincapié en esta última cuestión al anotar que son precisamente dos “periodistas surrealistas” los que repetidamente afirman que: “allí no había ocurrido nada. La gente es exagerada” (*Estrella distante* 100-1). Asociado a los periodistas, el vocablo surrealista evidencia con sarcasmo el absurdo de la realidad—ya que, al contrario de lo que se afirma, suceden cosas aterradoras— a la vez que denuncia la omisión generalizada de los órganos de información, a la cual se juntó el medio literario chileno, conformándose, así, la consecución de la desrealización del Otro en un nivel discursivo.

Las conexiones constantes entre lo estético y lo ético en la obra de Bolaño, conducen a una crítica acerba a la última fase de deshumanización posmoderna que sobrepasa la historicidad del acaecer político, aunque no se desvincule de ello. Esta crítica se posiciona en relación a un devenir espectro del que constantemente forman parte la mayoría de los personajes bolañanos. En relación a las dos novelas comentadas en este trabajo, se podría afirmar que el protagonista

de *Nocturno de Chile* se identifica a tal espectralidad a través del juego de luz y sombras configurado en sus visiones alucinantes. Wieder, a su vez, se asocia a lo fantasmático por medio de una desviación psíquica que lo hace no sólo reverenciar sino que también distribuir la muerte. De esta manera, la configuración de Santiago supera la de una ciudad militarizada de la dictadura, adquiriendo una complejidad que remite a una asociación de las fantasmagorías históricas y culturales a lo fantasmático. Forma parte de estas fantasmagorías la aparición de los dobles—Wieder y el narrador, por un lado, Ibacache y el joven envejecido, por otro—con la que concluye cada una de estas novelas, sugiriendo que el individuo, lejos de ser una entidad independiente, adviene el objeto y producto de la misma sociedad que ejerce diversas formas de poder y control sobre él. Así, las líneas divisorias entre el reaccionario y el revolucionario pueden barajarse frente a ambiciones políticas unificadoras como se propone en la parte final de *Nocturno de Chile*. En otras palabras, las aproximaciones entre contrarios en estas novelas de Bolaño insinúan que más allá del fascismo histórico entendido tan sólo como una aberración política— y que tan bien supo conducir el deseo de las masas—subsistiría en cada ser humano, como propuso Foucault en el prefacio de *Anti-Edipo*, un fascismo potencial que perdura en nuestras mentes y en la vida cotidiana.

Obras citadas

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

Bellemin Noël, Jean. “Notas sobre lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arcos/Libros, 2001. 107-140.

Benjamín, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda et al. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into the Air: The Experience of Modernity*. 8th ed. London, New York: Verso, 1983.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

---. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

---. *La literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, New York: Verso, 2004.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

Foucault, Michel. *Vigiar y punir: Nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

---. Prefacio. *Capitalism and Schizophrenia*. Deleuze y Guattari. Trad. Robert Hurley et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. xi-xiv.

Gregory, Derek. *Geographical Imaginations*. Cambridge, MA: Blackwell, 1994.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton & Company, 1978.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trad. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

Platón. *Republic*. Trad. G.M.A. Grube. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1992.

Richard, Nelly y Carlos Ossa. *Santiago imaginada*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello, 2004.