

La representación del dolor en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño

Eun-kyung CHOI
Hobart and William Smith Colleges, USA

RESUMEN: En el marco de la cultura post-dictatorial, signada por la impunidad y la amnesia histórica, el presente trabajo analiza *Estrella distante* (1996) del escritor chileno Roberto Bolaño. Este trabajo especialmente focaliza la manera en la que este autor se hace cargo del dolor del Otro en su literatura. La adopción del punto de vista de la víctima sirve aquí para despertar consciencia de los efectos depredadores de los consensos políticos mal comprendidos; a la vez que genera empatía en los lectores, con la consecuente solidaridad social. Para ello, contrastaré primero las formas de representación de la violencia que realizan tanto Bolaño, como su personaje Carlos Wieder; con miras a demostrar que la forma particular que adopta esa representación (esto es, su estructura), influye en la construcción de una red de solidaridad social y cultural.

PALABRAS CLAVE: *Estrella distante* – Roberto Bolaño – Dolor – Representación de la violencia - Otredad

SUMMARY: In the frameworks of post dictatorial culture, characterized by the impunity and historical amnesia, this present work analyzes Chilean writer Roberto Bolaño's *Estrella distante* (1996). This work focuses on the ways in which this author takes responsibility of the pain of the other in his literature. Adopting the victims' point of view serves here to awake the conscience of the depressant effects of the badly understood political consensus; at the same time it generates empathy in the readers with the consequent social solidarity. For this, this work contrasts first the forms of the representation of the violence that Bolaño as well as his character Carlos Wieder create; with the purpose of demonstrating that the particular form that adopts this representation (which is the representation of violence by Bolaño), influences in the construction of network for social and cultural solidarity.

KEY WORDS: *Estrella distante* – Roberto Bolaño – Pain – Representation of Violence – Otherness.

La muerte de Augusto Pinochet, acaecida el 10 de diciembre de 2006, acabó de abrir la incerteza respecto al futuro de las causas por las víctimas de la tortura y la represión durante su dictadura (1973-1989). Los presidentes civiles que le sucedieron —demócratas-cristianos Patricio Aylwin, Eduardo Frei y el socialista Ricardo Lagos— dieron indicios apenas tibios de que, finalmente, se haría justicia. La implementación de la democracia en Chile fue un proceso gradual y, sobre todo, tutelado. Esto, que en el discurso significaba que el nuevo sistema necesitaba asentarse sobre acuerdos políticos, alianzas estratégicas y consensos no siempre auspiciosos, implicó en la práctica una “institucionalización de la impunidad”, la que viene obstaculizando de forma más o menos permanente los reclamos legales contra la violación de los derechos humanos.

En el marco de esta cultura post-dictatorial, signada por la impunidad y la amnesia histórica, quisiera analizar *Estrella distante* (1996) del escritor chileno Roberto Bolaño.¹ Me interesa en especial focalizar la manera en la que este autor se hace cargo del dolor del Otro en su literatura. La adopción del punto de vista de la víctima sirve aquí para despertar consciencia de los efectos depredadores de los consensos políticos mal comprendidos; a la vez que genera empatía en los lectores, con la consecuente solidaridad social. Para ello, contrastaré primero las formas de representación de la violencia que realizan tanto Bolaño, como su personaje Carlos Wieder; con miras a demostrar que la forma particular que adopta esa representación (esto es, su estructura), influye en la construcción de una red de solidaridad social y cultural.

1 En *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *La literatura nazi en América*, Roberto Bolaño cuestiona el rol de la literatura en la época políticamente turbulenta de América Latina, a través del tema de la muerte, las biografías de asesinos y autores nazis, el desarrollo de la pornografía, etc.

Liminalidad e impunidad: la política cultural que induce el olvido sobre el dolor en Chile

En vez de crear leyes concretas que aseguraran la impunidad a los ex-militares, como en el caso argentino,² el régimen chileno de Pinochet utilizó dos estrategias que se asentaron en el campo de la cultura. La primera fue crear una retórica que insistía en la *inexorabilidad* de su violencia contra los izquierdistas; violencia que habría sido necesaria para salvaguardar la Nación del comunismo. La segunda fue la gestación de una fuerte cultura del consumo, enmarcada en el neoliberalismo, que permitiera adormecer la conciencia de su población sobre el dolor del pasado. Con ello, los torturadores adquirirían una condición inasible, casi fantasmagórica, como una etapa previa a su futura desaparición de la Historia nacional.

Situada en ese contexto, *Estrella distante* se desarrolla sobre un doble tiempo diegético, característico de las novelas detectivescas, y que toma dos direcciones. Primero, con un tiempo retrospectivo, se alude al proceso de conspiración de los golpistas que se gestaba agazapadamente antes de septiembre de 1973. El segundo tiempo diegético se traslada al presente, al de la re-democratización chilena, donde el movimiento del narrador se orienta hacia la búsqueda del rostro del victimario. Bolaño, profundizando en la historia del Carlos Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América* (1996), yuxtapone estos dos tiempos dentro de la ficción detectivesca para hacer que los lectores reconozcan la peligrosa liminalidad y la carencia de fronteras entre el pasado sangriento/depredador y el presente impune/olvidadizo. Este reconocimiento ayudará a prevenir que los represores salgan impunes, caminen libremente en las calles del concordato cultural del neoliberalismo, y convivan lado a lado con sus víctimas.

Exterminando a los que tienen conciencia; a los que, por lo tanto, no podían adormecerse, el terrorismo de Estado vigila y domina por completo los cuerpos biológicos de su población. Ello extiende el espacio del campo de exterminio

2 Las crueldades que cometieron los gobiernos militares desde 1976 hasta 1983, fueron legal y sistemáticamente encubiertas por las leyes del olvido: Ley de Punto Final y Ley de Obediencia Debida. Como explica Fernando Reati en *Memoria colectiva y política del olvido*, el Congreso argentino durante los gobiernos *democráticos* de Alfonsín, Menem y De la Rúa, primero emitió “el 23 de diciembre de 1986 la llamada Ley de Punto Final [Ley 23.492], que impuso un plazo máximo [de sesenta días calendario] para la presentación de pruebas y para la iniciación de nuevos juicios. [...] Luego se sancionó sorpresivamente la llamada “Ley de Obediencia Debida” [Ley 23.521, el 4 de junio de 1987] con la que [...] se extendió la inimputabilidad jurídica a todos aquellos represores que hubieran actuado en virtud de la obediencia debida a sus jefes y superiores” (Reati 1997: 14-15). Es decir, gobiernos *democráticos* dieron indulto y libertad a los viejos perpetradores de la represión, y a las propias instituciones represivas, y desde los '90 hasta el presente los militares confesaron haber usado sistemáticamente la tortura con los detenidos políticos. No obstante, esta pretensión de “ ‘cerrar’ el pasado ahora que estaba ‘todo dicho’ distendió tensiones de modo que la situación de inimputabilidad jurídica de los responsables” (Reati 1997: 14-16) permaneció intocada en las cúpulas, y la punidad no tocaba a los perpetradores principales ni a los cuadros medios del genocidio.

más allá de los alambrados, y convierte al país entero en un inmenso y siniestro campo de concentración al aire libre. Carlos Wieder —personaje inspirado en el agente secreto argentino, Miguel Ángel Cavallo³— es poeta y miembro de la Fuerza Aérea Chilena; asesino de izquierdistas y fotógrafo. Al igual que Cavallo, Wieder tiene dos nombres y dos personalidades. Elegante “alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas” (15), Wieder se infiltra en el taller literario de la Universidad de Concepción bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle; mientras los estudiantes hablan de las revoluciones políticas y de “la lucha armada que [les] iba a traer una nueva vida y una nueva época” (13), el infiltrado escucha sus conversaciones y se hace amigo de ellos a la vez que planea eliminarlos más tarde. Es lo que hace, precisamente, con las hermanas Garmendia y con su tía, en cuya casa se refugian luego del golpe militar. Luego se dedica a borrar las huellas de su crimen. Sin embargo, años más tarde se descubre “*un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia” (32, itálica de Bolaño).

Otra estrategia fundamental para la pacificación social y la inducción del olvido luego del golpe, fue la implementación del neoliberalismo. El proceso fue encabezado por un grupo de economistas chilenos graduados de la Universidad de Chicago, educados por Milton Friedman, y conocidos popularmente como los “Chicago Boys”.⁴ De esta manera, la cultura neoliberal induce un fuerte control interpretativo, eliminando los espacios de resistencia y saturando el imaginario ciudadano con objetos de consumo banales.

Si bien es cierto que el Estado redemocratizado archivó las nóminas de detenidos desaparecidos, así como los testimonios de sus familias, en el informe emitido por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991, más co-

3 El torturador Miguel Ángel Cavallo o Ricardo Miguel Cavallo tenía cara de ángel con gesto anfiado. Con dos nombres diferentes con un apellido, Cavallo tiene dos caras diferentes. Ricardo Miguel en realidad es un hombre educado y respetuoso, y Miguel Ángel en el campo de concentración como torturador, es un despiadado. Inició la tarea de exterminio en 1976 en la Escuela Mecánica de la Armada, ESMA, por donde pasaron aproximadamente cinco mil personas, la gran mayoría hoy desaparecidas. Después de la re-democratización, así como muchos militares, Cavallo, comienza a participar en distintos negocios, se enriquece y se convierte en empresario privado y vive impune en el extranjero (“Rz-Cartelera abril” 2006:1). Sin embargo, “[e]n el año 2000 el Gobierno de la Ciudad de México recibió información sobre la verdadera identidad del empresario argentino que había ganado la sollicitación del Registro Nacional de Vehículos, RENAVE, Ricardo Miguel Cavallo [...] Cavallo, este marino torturador y cómplice de la dictadura argentina [...] fue detenido en México y extraditado a España” (“Proyectan el documental: Cavallo entre rejas” 2006: 1), para que fuera por fin juzgado por los crímenes cometidos, “[a]cusado de 227 desapariciones forzadas y 110 secuestros durante el último régimen militar argentino” (Risi 2006:1).

4 La represión política facilitó la implementación de este modelo, a la vez que abortó cualquier tentativa de generar alternativas a él. Como resultado, la ciudad de Santiago remontó la década de los 80 convertida en una urbe consumista, frenética, sumida en la lógica del aparentar y del querer-ser, esto es, lo que los chilenos llaman *arribismo*. El panorama es culturalmente desolador: *best-sellers* en las librerías, tiendas de ropa por doquier, restaurantes de moda, escaparates rebosantes de nuevas tecnologías, tal como se indica en *Estrella distante* (52).

nocido como *Informe Rettig*, debido al apellido del presidente de la misma, el jurista Raúl Rettig), ello no aseguró la cicatrización de las viejas heridas. Muy por el contrario: “[o]blivion was all the more facilitated once those atrocities were piled up in a language that very rarely asked questions about its own status and therefore contributed for a neutralization of its effect” (Avelar, 1996:107). Reflejando esta realidad, en *Estrella distante* la figura del torturador, símbolo de los innumerables amparados por el régimen de Pinochet, también desaparece de la memoria de la gente. Por esta razón, Bolaño caracteriza a Wieder como una figura misteriosa,⁵ fantasmagórica, como “la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo” (120), y también como una figura atroz que siembra dolor por donde quiera que vaya, y que sin embargo siempre logra zafarse y desaparecer. También reflejando los acontecimientos vigentes de la historia chilena de los 90, *Estrella distante* describe que “ninguno de los juicios prospera” (120), porque en esos juicios el Estado es el criminal: los jueces son cómplices porque evitan estos procesos por su seguridad personal.⁶ En la historia chilena contemporánea, aun después de su *re-democratización*, la Corte Judicial solo quitó la inmunidad a Pinochet —en tanto Senador Vitalicio designado, en su calidad de ex jefe de Estado— en cuatro oportunidades, referidas al enriquecimiento ilegal a través de cuentas bancarias secretas en el extranjero bajo diferentes nombres, y valiéndose de la falsificación de documentos. A pesar de los incontables crímenes cometidos por Pinochet, el único juicio que enfrentaría sería el imputado por las torturas, secuestro y asesinato de tres oponentes izquierdistas. El Chile real, así como el Chile de *Estrella distante*, olvida con facilidad: por ello es que, al menos a nivel simbólico, el desarrollo de este país se estanca, aunque sus cifras económicas brillen al lado de las de sus vecinos.⁷

No obstante, aunque la impunidad está todavía vigente en Chile, *Estrella distante* asume el compromiso de hacer circular el recuerdo inconveniente. Se

5 Como insiste Elaine Scarry, es difícil imaginar a “other persons in their full weight and solidity” (1999:277) aun cuando estas personas sean amigos/as o conocidos/as; por ello, imaginar a una persona que ha desaparecido hace mucho tiempo es tanto más difícil. A ello se le suma el hecho de que la muerte de Pinochet imposibilita que se le juzgue por los crímenes que cometió. Al desaparecer la figura del culpable (Pinochet, Wieder), Chile enfrenta la eterna carga social de la “imposibilidad” de la justicia.

6 Como Idelver Avelar explica, “[t]he military government cannot be said ever to have lost its hegemony over the so-called democratic transition. Rather, it constantly repositioned itself within the balance of forces, measured its room for maneuver and ultimately managed to impose a highly paced and restrained return to democracy” (1996:55).

7 Superando los obstáculos legales, Argentina ya había procesado a varios ex-militares en abril de 1985, cuando “comenzó el juicio a los integrantes de las tres Juntas militares gobernantes entre 1976 y 1983, que culminó en diciembre con la condena a prisión perpetua de varios altos oficiales” (Reati 2006: 16), mientras que Uruguay cerró cultural y legalmente todas las posibilidades de procesarlos con la Ley de Caducidad (1986), y en 1989, con el posterior referéndum popular, la “mayoría de los votantes la aprobó, cerrándose así toda posibilidad de revisión jurídica del pasado y declarándose de hecho la impunidad como norma establecida” (Reati, 2006:16-17).

trata de un recuerdo de secuestros, torturas y asesinatos, cometidos antes y después del 11 de septiembre de 1973, e incrustado en la rebosante cultura consumista de ese país. Un país en el que todavía la mitad de la población recuerda a Pinochet como un gran héroe; como el salvador que los libró del “cáncer marxista”. En este sentido, resultan elocuentes las declaraciones del ahora ex Embajador de Chile en Argentina, Miguel Otero, quien comentó en una entrevista con el diario *El Clarín*, publicada el 6 de junio de 2010, que “[l]a mayor parte de Chile no sintió la dictadura de Pinochet”.

Literatura pro-pinochetista: La retórica de la inexorabilidad de la violencia

En *Estrella distante*, la poesía y la fotografía de Wieder subrayan la legitimidad de la violencia del Estado. Wieder se desenvuelve en dos ámbitos del poder estatal fascista: como artista pro-pinochista, actúa en el campo cultural, diseminando la lógica del régimen dictatorial; y, como agente secreto, ayuda a exterminar a los no-deseados. Elaine Scarry, en “The Difficulty of Imagining Other Person”, sindicla la literatura como un poderoso instrumento cultural que permite imaginar el dolor de otras personas. Dice: “[b]ecause literary artists are dedicated to the labor of imagining others, they are appropriately called on when the need to imagine others grows urgent” (286). No obstante, en este trabajo problematizaré el argumento de Scarry a través de la literatura de Wieder comprendida como una representación del dolor del otro, pero desde el punto de vista del poder soberano. Esto es, donde se representa el cuerpo torturado como un organismo rebelde que debe ser domesticado, o cuyo dolor constituye un espectáculo que se disfruta, y cuya muerte, en fin, se objetiva como una cosa.

La propaganda violentista comienza con Wieder escribiendo textos del *Génesis* con una avioneta en el cielo, en “letras perfectamente dibujadas de humo gris negro” (35). Allí plasma aforismos “del principio del mundo, de la voluntad, de la luz, y de las tinieblas” (40), y luego subraya: “APRENDAN” (40). Los cuatro versos que escribe marcarían el “Renacer Chileno” (41), lo que se relaciona claramente con la llegada del régimen de Pinochet. Sobre todo, con la última palabra, “APRENDAN”, la autoproclamada “nueva poesía chilena” se alía con la agenda política del Estado fascista para dominar la conciencia de su población desde arriba, a la manera de un Dios. Como indica Hernán Vidal, en *Fascismo y experiencia literaria*, para pacificar la sociedad después del golpe, el Estado monopoliza los canales de expresión (16); así, la escritura aérea de Wieder se impone como la única literatura posible, suprimiendo las demás escrituras disidentes.

En otro poema aéreo, Wieder resemantiza la muerte como parte necesaria e inevitable de la limpieza nacional:

La muerte es amistad. [...] La muerte es Chile. [...] La muerte es responsabilidad. [...] La muerte es amor y La muerte es crecimiento. [...] La muerte es comunión. [...] La muerte es limpieza. [...] La muerte es mi corazón. [...] Toma mi corazón. Y después su nombre: Carlos Wieder [...] y después ya no tenía humo para escribir [...] pero [salí de nuevo y] escribí: La muerte es resurrección. (91, itálicas de Bolaño)

Wieder embellece la muerte, quitándole —por medio de la poesía— la connotación brutal y despiadada que aquélla adquiere bajo el régimen militar. Así comprendida, los “subversivos” asesinados no son sino el justo sacrificio que ha de ofrecerse en pos del renacer de todo un país. Aquí, la narrativa pro-golpista trae a la esfera política el concepto biológico de “contagio”, y en este sentido el asesinato no sería sino una operación quirúrgica, siempre beneficiosa. Por ello las hermanas Garmendia son muertas, aunque “sólo eran estudiantes y su vínculo con los entonces llamados ‘extremistas’ se reducía a la amistad personal con algunos militantes, sobre todo de la Facultad de Sociología” (27). Pese a no ser militantes de ningún partido político, su mera cercanía con los elementos subversivos —“contagiados”— se hace índice de su peligrosidad. Al utilizar la retórica del contagio, el régimen militar chileno homologa el discurso político con el de la biología, adscribiéndose con ello a la lógica de la *biopolítica*.⁸

Expandiendo la idea de “contagio” al concepto de “purificación”, la lógica biopolítica del poder soberano naturaliza sus asesinatos para el bien de la nación. Vemos cómo ello se escenifica en los alegatos en defensa de Wieder a cargo de tres antiguos compañeros de armas. Un oficial afirma que el teniente:

sólo hizo lo que todos los chilenos tuvieron que hacer, debieron hacer o quisieron y no pudieron hacer. En las guerras internas los prisioneros son un estorbo. [...] *Carlitos Wieder veía el mundo como desde un volcán, [...] disculpe la franqueza, le parecíamos unos bichos miserables; [...] en su libro de historia la Naturaleza no tenía una postura pasiva, más bien al contrario, se movía y nos huasqueaba, aunque esos golpes nosotros, pobres ignorantes, solemos achacárselos a la mala suerte o al destino...* (118-119, itálicas de Bolaño)

En la mentalidad de los oficiales del Estado chileno, eliminar a los “bichos miserables”⁹ o los estorbos, es un trabajo no solo necesario, sino incluso deseable, aunque difícil de cumplir. De aquí que en la jerga militar, como en el

8 Giorgio Agamben cita a Michel Foucault para explicar la biopolítica. Según este último, “the modern State, starting in the seventeenth century, began to include the care of the population’s life as one of its essential tasks, thus transform[ed] politics into biopolitics” (Agamben. *The Open*, 2004: 15).

9 En términos de Giorgio Agamben, son los *zoē*, los seres naturales, o vidas desnudas.

ejemplo recién citado, se refleje la lógica darwiniana: la ley del más fuerte en la que la naturaleza elimina *pasivamente* a los más débiles. Sin embargo, Wieder le da una mano a la naturaleza y toma un rol activo en la tarea; para él, el golpe militar y el régimen ulterior son una oportunidad de *purificar* a la población, para adaptar a Chile a una nueva y brillante era neoliberal. Esto semeja mucho a la lógica del exterminio perpetrado por los nazis que sacrificaban a los judíos, homosexuales, gitanos y disidentes políticos, justificando su acción al amparo de las palabras de Hitler, “Right is what is good for German people” (Arendt, 1985:299). Es decir, para el bien de la mayoría, cualquier atrocidad está justificada. La contumacia de esta consigna se repite en Wieder, de allí que la elección de su nombre no sea casual: como han hecho notar muchos críticos, significa “otra vez” en alemán. La importancia de la repetición aquí se recalca a través del personaje del loco Norberto quien, al ver la primera exhibición aérea de Wieder, dice: “la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, [...] es la Segunda que regresa, regresa, regresa” (37). Con ello, además, se establece la continuidad del legado de los nazis en las dictaduras militares del Cono Sur.

A lo largo de los ciclos de la historia chilena, los seres políticamente indeseables, aquellos que deben ser purificados, han sido no solo los izquierdistas, sino también los pueblos originarios. En esta novela, el paralelo se establece por medio del personaje de Amalia Maluenda, la empleada mapuche de la tía de las Garmendia, quien se presenta como testigo sorpresa en el juicio contra Wieder. Con su declaración, Amalia Maluenda muestra la historia reciente de Chile como una repetición de “homicidios e injusticias” de los *bios*, desde la llegada de los españoles al continente. Una vez más, con los asesinatos de los izquierdistas, el Estado chileno repite otro ciclo de sus sueños eugenésicos; ciclos que desde los comienzos de la modernidad perpetraron los genocidios de la población *descartable* en nombre de la defensa y la preservación del nacionalismo. La historia se repite: guerras contra grupos de su población “no adaptables” en nombre del “progreso” del país; “soluciones finales” como el caso de la “pacificación”¹⁰ de los mapuches en el siglo XIX. El caso de esta población ejecutable, Maluenda —aún durante la re-democratización, y por ende bajo una supuesta re-ciudadanización con derechos civiles— está excluida de la Nación imaginaria, y al mismo tiempo, paradójicamente, incluida en ella, como sujeto elector y ser político. Así, entes como ella viven en una doble indefinición entre la exclusión y la inclusión bajo las leyes de excepción.

10 El antropólogo José Bengoa señala el periodo que va entre los años 1881 y 1883 como la segunda “colonización” de los mapuches. Esta colonización, mal llamada “pacificación”, no fue sino la continuación de un proceso que oficialmente había empezado en 1860, cuando Cornelio Saavedra —jefe del Ejército de Operaciones, Intendente de Arauco y Comandante General de Armas— empezó a ocupar sus territorios. Cuando el Estado dividió los territorios mapuches, en 1883, se dio por finalizada la “pacificación” (2000:285).

Podríamos decir que el Estado chileno es capaz de ejercer su poder soberano sobre las vidas *desnudas de derechos*, sean mapuches o izquierdistas que viven en el estado de excepción permanente. Me gustaría notar que Maluenda es capaz de advertir qué hay detrás de la camaleónica fachada fascista de Wieder, y que es precisamente su lectura de lo que el oficial oculta, lo que permite a la empleada indígena escapar a tiempo, gracias a la experiencia histórica-cognitiva de sus antepasados mapuches.

Otro poema de Wieder que justifica el uso de la violencia represiva, se articula sobre la estrategia de sexualizar el rol del Estado y de su población. Al torturador masculino le corresponde el papel de padre dignificado, por lo que debe corregir los desvíos de la adolescente femenina; ergo, el Estado puede y debe llamar al orden a su población. Por ejemplo, en otra escritura aérea, titulada “*Aprendices del fuego*” (43), Wieder escribe los nombres de las mujeres asesinadas, aunque algunos generales asumen que él está escribiendo los nombres de “sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano” (43), es decir, las mujeres cuyos malos comportamientos Wieder debía disciplinar y corregir.¹¹ La poesía de Wieder enfatiza la superioridad del poder para restablecer el orden social¹² y disciplinar a la población, mientras justifica el exterminio de los disidentes. Especialmente, esta política sexual del régimen fascista justifica su violencia con el fin de garantizar el futuro de la nación, y naturaliza el castigo a las mujeres de izquierda, como las Garmendia, por sus dobles desvíos; primero por tener ideas disidentes; segundo, por ser mujeres fuera de la casa. Victoria de Grazia señala que bajo la excusa de asegurar la continuidad de la nación, el régimen fascista de Mussolini, se encargó de “restoring patriarchal authority, and confirming female destiny to bearing babies” (1). Como parte de esta restauración del orden, la política cultural del régimen fascista, así como la poesía de Wieder, justifican el ejercicio de su poder sobre los cuerpos femeninos con el fin de devolverlos al hogar.

11 Francine Masiello, en *Art of Transition*, afirma que en la literatura dictatorial, la relación del poder se polariza y las víctimas de la tortura se manifiestan como un “outsider... a figure who has become feminized in relation to the eye of the patriarchal state” (2001: 4).

12 Igualmente, según Vidal, el Estado golpista interpreta las alteraciones de la rutina cotidiana como “causadas por el alto grado de movilización y confrontación masiva anterior al triunfo fascista” (1985:16) y promete que “la inestabilidad de lo cotidiano será superada solo en el momento de restablecerse la paz fascista” (1985:16).

Wieder, agente cultural del fascismo en la era posdictatorial

Aun cuando la dictadura cae y se instala la “democracia”, el Estado chileno continúa utilizando la retórica que anula el dolor del otro, que adormece la conciencia política y que justifica el uso de la violencia del Estado. En *Estrella distante*, esto se alegoriza a través de la trayectoria del mismo Wieder, quien de agente militar del fascismo pasa a ser agente cultural durante la re-democratización. Con su participación en la industria del entretenimiento (*wargames*, películas pornográficas y piezas teatrales), y a través de estos discursos culturales, Wieder se perfila como un sádico, ultra-nacionalista y sadomasoquista, y continúa desdramatizando el dolor del otro. Si antes lo hizo cometiendo homicidios al alero de la razón de Estado, luego lo hace arropado en la impunidad y la amnesia colectivas que le aseguran el mercado de la economía neoliberal. A continuación examinaré brevemente cada uno de estos nuevos roles que Wieder desempeña en el nuevo campo cultural que abre la democracia.

Un pornógrafo. Como pornógrafo, Wieder sigue representado el dolor del otro y lucrando con ello. Su oficio aquí es entrenar a los espectadores, quienes a fuerza de exponerse a los mismos estímulos dejan de establecer relaciones emocionales desde ellos. En este caso, el cuerpo-débil violentado es el de las mujeres.¹³ Ya sin el respaldo del aparato militar, en Italia Wieder viene a ser un *hard-core* criminal, que pertenece a:

un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, [...], aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo. También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el *hard-core* criminal, es decir con las películas porno con crímenes no simulados. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad. [...] Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía italiana no lo pudo localizar nunca. (134)

13 La diferencia es sutil entre la narrativa que trata solo las experiencias de las torturas, y aquella otra que las sexualiza. Jean Franco, en *The Decline and Fall of the Lettered City*, ejemplifica algunas de estas últimas, como *Imagining Argentina*, de Lawrence Thornton, y *Requiem for a Woman's Soul* de Omar Ribadella. 1) “When live wires were applied to his testicles, he felt as if a hot vise had been clamped to the tenderest part of his body” (2002:244), o “she felt hands on her breasts which reached inside her brassiere, and then there was intense pain as her nipples were crushed” (2002:244); 2). “The first guard to enter my cell during what I believe to be the night hours was the pervert who, after the usual fondling and obscenities, ejaculated again all over my breasts” (2002:244). Así, indica Franco, este tipo de narrativa se hace problemática, porque “the descriptions of torture are suspiciously close to the prose style of soft porn” (2002:244).

R. P. English sería Wieder, como todo el mundo puede deducir. Bajo ese alias, Wieder trabaja como segunda cámara en la filmación de películas pornográficas donde se recrean crímenes reales. Se trata de un camarógrafo muy peculiar, pues no solo filma el acto del crimen en vivo, sino que también mata —según lo que el texto deja deducir— a los seis actores. En lo sucesivo, me remitiré a las teorías expuestas por Andrea Dworkin para analizar la particular mentalidad de Wieder, así como su participación en filmes de esta naturaleza y, más aún, la continuidad de su labor homicida.

La función política de la pornografía para Wieder es exhibir la ideología sádica del dominador fascista. Para él, la violencia es el sinónimo del sexo y el placer, como lo fue para el Marqués de Sade (1740-1814), cuya vida “and writing were of a piece, a whole cloth soaked in the blood of women imagined and real” (Dworkin 1989:70). En otras palabras, para el sádico el placer proviene de “the absolute right of men to rape and brutalize any ‘object of desire’ at will” (Dworkin 1989:71). También, la pornografía “widens the market for the visual consumption of women being brutalized and living it” (1989:202). En estas películas, un grupo de mujeres torturadas “scream [...] a real or pretended pain to delight the sadist, pretend [...] to enjoy what we don’t enjoy” (Dworkin 1989:199). El resultado es que el espectador de estas imágenes se acostumbra a ver la tortura, y deja de concebirla como una anomalía. Así también opera el fascismo: a fuerza de costumbre, haciéndonos creer que no hay nada monstruoso en él. La pornografía, el fascismo y el sadismo son tres términos que parecen pertenecer a diferentes dominios; sin embargo, tienen algo muy en común. Pese a pertenecer a esferas distintas, el fascismo y la pornografía se unen a través del sadismo, en la manifestación del poder a través de la dominación del más débil y la destrucción sistemática del cuerpo.

Un creador de juegos de estrategia. Como creador de *wargames*, Wieder intenta configurar constantemente nuevos campos de batalla, donde el “otro” es siempre un enemigo para destruir. En este contexto, se comprende la imposibilidad de formular redes sociales solidarias. Así, perpetúa la ideología fascista y manifiesta su poder destructivo a través de las historias del “*wargame*” (108). El juego de guerra que supuestamente ha diseñado, y cuyo contexto histórico está dado por la Guerra del Pacífico:

cubre en turnos quincenales la totalidad de la guerra que desde 1879 enfrentó a Chile con la Alianza Peruano-Boliviana [...] es presentado como un juego más divertido que el monopoly, aunque los jugadores no tardan en comprender que se hallan ante un juego de doble o de triple lectura. La primera, [...] es la de un clásico *wargame*. La segunda, [...] se pregunta si Arturo Prat podría encarnar a Jesucristo [...]. La tercera gira en torno a la gente corriente que engrosó el victorioso ejército de Chile que llegaría invicto hasta Lima y a la fundación, en Lima, en una reunión secreta [...] con un mismo sentido ridículo, la Raza Chilena. (109, itálicas de Bolaño)

Allí, Wieder equipara a uno de los próceres chilenos con Jesucristo, y se aventura a invocar a la *Raza Chilena* para asociar el *victorioso ejército de Chile que llegaría invicto hasta Lima*, todo en nombre del progreso. Esta invocación de la Raza Chilena recuerda el énfasis de los nazis en la Raza Aria y en el afán eugenésico que le subyacía. Incitando con su *wargame* un nacionalismo fanático y un racismo recalcitrante, Wieder declara que quien no pertenece a la victoriosa Raza Chilena debe ser *purificado*, tal como lo fueron los mapuches y luego los izquierdistas. Con ello, Wieder va formulando la retórica para otro ciclo de nacionalismo fascista, en este caso dentro del neoliberalismo. El Wieder que escribía en el cielo “LA ANTÁRTIDA ES CHILE” (55) —aludiendo a la soberanía sobre los recursos naturales de esta región por razones económicas—, con este juego intenta justificar el ejercicio del poder militar del Estado para invadir a sus vecinos.

Como un agente cultural del fascismo durante la re-democratización, Wieder reivindica el poder purgativo de la guerra, y lo hace a través de su juego de estrategia. El afán por generar situaciones bélicas se comprende en cuanto el cuerpo del *enemigo* es el único lugar en el que Wieder —y tras él, el Estado— pueden ejercer su poder con justificación y dar razón de su existencia y su soberanía. Por eso el *wargame* actualiza la ideología del ultra-individualismo, del éxito personal, del exitismo y del progreso nacional. A través de la constante reinención del enemigo (de cualquier enemigo), este tipo de juegos generan un modelo del mundo confrontacional, donde *no se puede discutir* el dolor del otro, porque *el otro* debe ser aniquilado en tanto enemigo. No importa en qué se base la confrontación (nacionalismo, racismo, creencias religiosas, etc.); la compulsión del juego descarta cualquier tipo de modelo de solidaridad social, enfatizando en cambio modelos defensivos-ofensivos para salvaguardar la Nación y el propio Yo.

Un dramaturgo del sadomasoquismo. Como dramaturgo, Wieder continúa desdramatizando el dolor del otro, por medio de la reinención constante de los cuerpos biológicos de los enemigos. Durante la re-democratización, Wieder participa “en empresas artísticas [...cambiando] de nombre” (103), y con el pseudónimo de Octavio Pacheco, escribe una oscura pieza teatral;

La pieza transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Solo la muerte está penalizada en este mundo y sobre ella -sobre el no-ser, sobre la nada, sobre la vida después de la vida- discurren los hermanos a lo largo de la obra. Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, [...]), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa. [...] Su acción transcurre en la casa de los siameses y en el aparcamiento de un supermercado en donde se cruzan con otros siameses que exhiben una gama variopinta de cicatrices y costurones. La pieza no termina, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso puede ser simple: solo el dolor ata a la vida, solo el dolor es capaz de *revelarla*. (103-104, itálica de Bolaño)

Esta pieza representa el dolor como algo positivo, como la fuerza motriz que echa a andar el ciclo de la vida. En esta casa/Nación ninguno de los siameses puede escapar del círculo del dolor, y por eso este espacio se transfigura en un lugar apocalíptico: allí el dolor no tiene fin; continúa perpetuamente. La pieza teatral de Wieder acaso sugiere que el sadismo de la dictadura es sustituido por el sadomasoquismo en el marco de la cultura posdictatorial. Con la complacencia de las partes involucradas, el sadomasoquismo promueve el dolor y no hace distinción entre el torturador y la víctima, el martirizado y el martirizador, el que está dentro o fuera de los límites de la protección de las leyes. Por eso, la pieza teatral de Wieder demuestra el control continuo del Estado sobre los cuerpos sociales; control que se desplaza de la *eliminación* de los cuerpos no-deseados de la dictadura, a la *administración* de ellos en la posdictadura neoliberal.¹⁴ Con su dramaturgia, Wieder contribuye a la generación del modelo del mundo que re-inventa *ad infinitum* los cuerpos biológicos de los enemigos. La alternancia entre las figuras de la víctima y del victimario, así como la naturaleza darwiniana de los atroces juegos de los siameses, otorgan al enfrentamiento del enemigo una connotación compulsiva y depredadora. Esto cancela cualquier solidaridad emocional, y afianza la cultura del dolor y del miedo. En *Empire*, Michael Hardt y Antonio Negri sugieren que en la sociedad de control posmoderna, el Estado ejerce su poder, controlando directamente el cuerpo de los sujetos y creando máquinas-sujetos, *dispositifs*, que interiorizan discursos normativos y se vigilan mutuamente para disciplinarse uno al otro, tal como los aludidos hermanos siameses. En *Estrella distante* podemos encontrar otra buena escenificación de ello en el episodio en que los tres jóvenes neonazis patean a una mujer desamparada. Aquí se observa una suerte de continuación o alianza entre el totalitarismo y la democracia: pese a ser tan distintos en el discurso, ambos eliminan (o permiten la eliminación) de aquellos seres que no les son funcionales. Ambos regímenes asumen la decisión sobre la *vida desnuda* en “supreme political principle [...and in this way the fascism] remain[s] stubbornly with us” (Agamben, 1998:10).

En la obra de Bolaño se hacen particularmente relevantes las *maneras* en las que se representa el dolor del otro, ya que algunas de ellas, como la por-

14 A través de la obra de Wieder, Bolaño pronostica que la sexualidad/corporalidad de los sujetos va a ser un *campo de batalla político* donde el Estado neoliberal administrará sutilmente las vidas. Ya que, como Agamben indica, el Estado (pos)moderno todavía basa su soberanía en los votos de los ciudadanos, los cuerpos de éstos continúan siendo los únicos depositarios del poder soberano. Sin embargo, aunque los ciudadanos otorguen poder al Estado, sus cuerpos son paradójicamente el único lugar donde el Estado ejerce su poder. Por eso, la vida biológica en sí, en la sociedad neoliberal, gana más importancia política. Aunque cualquier Estado (pos)moderno necesite constantemente producir enemigos, es difícil encontrar una manera fácil de reinventar la figura del enemigo, comparado con la época de la dictadura, cuando era fácil hacerlo con las guerras externas entre las naciones, o las guerras internas contra la disidencia izquierdista. Por eso, aduciría Agamben, el Estado neoliberal “move[s] inside every human life and every citizen” (*Homo Sacer* 1998: 139) para encontrar estas vidas despojadas de valor.

nografía y el sadomasoquismo, al consumirse en el placer que emana de la contemplación de la tortura, cancelan la recuperación de la solidaridad social. Sin embargo, el espectador consciente sin duda que encontrará el valor de denuncia que posee el uso deliberado de esta estrategia de representación.

Espectadores conscientes

Durante la dictadura militar, Wieder organiza una exposición fotográfica privada, donde todas las imágenes giran en torno al tema de las mujeres torturadas. El propósito de Wieder es demostrar su poder absoluto a través de un “arte sublime”, capaz de atemorizar y arrobar a sus espectadores, tal como si se tratara de una obra divina. Según el personaje de Muñoz Cano, periodista y asistente a la exhibición fotográfica:

en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres [...]. Las mujeres parecen maniqués, *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*. [...] El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...) un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. *Una epifanía de la locura*. (97, itálicas mías)

Wieder, al invertir el cielo en el infierno, convierte el lugar donde los espectadores están de pie en un cielo, en la posición de Dios, el cielo de los espectadores que permite ver toda esta *epifanía* desde arriba.¹⁵ Pero ello también los convierte en cómplices de Wieder, ya que la posición de este último también es la de Dios. Sin embargo, la exhibición termina develando que esta epifanía es *una epifanía de la locura* de su narrativa. Exhibiendo los cuerpos de las torturadas y mutiladas como objetos de arte en su representación de la violencia, Wieder desdramatiza abiertamente el dolor del otro. Contraria a la dirección que toma Scarry en su análisis, considero que en este caso lo que intenta hacer Wieder es convertir al espectador en un cómplice pasivo, localizándolo más allá de la cámara del torturador y recreando para él, el momento previo y actual de los asesinatos. De esta manera, Wieder inserta a la audiencia dentro del circuito de ejecución de la víctima.

Sin embargo, la intención del autor es malinterpretada y lo que su obra provoca es repulsión. La única mujer asistente “vomitó en el pasillo” (95); un cadete militar “se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a ra-

15 Esta exhibición revela que los asesinatos de Wieder son *verdaderos actos poéticos*, ya que sus asesinatos son *materia* para la temática de su arte.

stras” (97).¹⁶ Lo que Wieder no anticipa, es que para algunos la escalofriante descripción de los cuerpos mutilados —del estilo de “[l]a foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris” (98)— hace de esta crueldad, tanto como del dolor de la víctima, algo *imaginable*. Por esto es que algunos espectadores se involucran de forma emocional y hasta física. Patricia Vieira, en “Torture and the Sublime”, dice que la contemplación de la tortura se inscribe dentro de la estética de lo sublime y del terror, no solo a un nivel intelectual, sino también e incluso a un nivel físico. Citando a Edmund Burke, insiste en que “pain and fear -the idea of pain- affect the body, [producing the feeling of the sublime]. Both the sensation and the emotion lead to a contraction of the muscles and cause tension in the nerves” (2006:10). Por la misma razón, quien rechaza exponerse a este tipo de imágenes lo hace a sabiendas que éstas le harán imaginar “that suffering in their own bodies” (2006:11). El cuerpo de los espectadores responde a la escena de la representación de la violencia, y esto despierta, según Vieira, una respuesta ética.

Imaginar el dolor del otro es siempre difícil, aun si ese “otro” es alguien que conocemos. Scarry alega que la acción de lesionar ocurre precisamente porque tenemos dificultad para empatizar con los otros; más aún: para algunos, la violencia de esta depredación puede ser ignorada porque permanece *inimaginable*. Conscientes de ello, los nazis aislaron los campos de concentración, para sacar de circulación la verdad a través del enclaustramiento.

A través del acto de revelar, literalmente, el dolor del Otro, la exhibición fotográfica cumple la misma función que el arte neo-vanguardista chileno. Por ejemplo, una obra de Eugenio Dittborn reúne “amassed a countless number of anonymous, and therefore doubly deindividualized, photographs under the

16 Antes del amanecer, llegarán tres hombres que se identifican como agentes militares de Inteligencia, como si fueran “empleados que llegaban... a hacer la limpieza [...] se marcharon..., con tres cajas... cargadas con las fotos de la exposición” (100). El Estado militar, consciente del *residuo* de humanitarismo de la audiencia, manda a borrar el crimen, creando el simulacro de justicia. El citado Muñoz Cano dice que “en [aquel] momento tuvo la sensación de que estaban, *bajo la noche oscura y a pleno campo*, al menos las voces sonaban así” (96, *itálicas mías*). Estar *a la intemperie* sería la manera más adecuada de contemplar la nueva era del “Renacer chileno” en la dictadura, donde el rol de la nación protectora de su población empieza a desaparecer. De allí en adelante, al Estado solo le interesará amparar los intereses de la economía del libre mercado, aunque eso implique proteger a asesinos como Wieder bajo los dispositivos legales del Estado fascista. Es decir, solo algunos quedan dentro del guardián del Estado, mientras la mayoría de su población queda fuera del límite de su protección: a la intemperie. Volviendo a la exhibición fotográfica: aunque la verdad del crimen parezca desaparecer junto con las evidencias, aquella queda inscrita en la epistemología de los invitados en la exhibición. Como Klaus Scherpe escribe en “Dramatización y des-dramatización de ‘el Fin’”, en la sociedad posmoderna “[the] massacre happens and it only lasts for the public to see until the officers make it suddenly disappear as if nothing happened” (1998:358). Sin embargo, este acto de poder ver, como en la exhibición fotográfica de Wieder, altera la conciencia de los espectadores que tienen pensamiento crítico ya que, como dice Scherpe, “whenever this truth revealing moment happens, it calls the aesthetic sensibility to the viewer [...] like the unmasking the devil” (1998: 358). Esta experiencia hace vacilar el control interpretativo del régimen totalitario, ejecutado a través de la acción policial y de la fuerte cultura fascista.

title of 'Fosa Común [Common Grave]' in a 1977" (Richard, 2004:9). La exhibición de *Wieder* funciona, paradójicamente, también como una marcha en la que "the family members of the detained-disappeared in Chile took to the streets exhibiting photographic portraits of those absent" (Richard, 2004:9). Estas dos obras, *Fosa Común* y *La marcha de los deudos*, son dramatizaciones de la memoria a través de performances que exhiben significantes (las fotos de los desaparecidos) sin significados (los cuerpos de los desaparecidos). Estas obras exhiben signos sin referentes; en palabras de Nelly Richard, se constituyen sobre la idea de *cuerpos residuales*, que reclaman visualmente y en silencio el derecho de las víctimas.

Sin embargo, junto a aquella forma depredadora y perversa de representar el dolor del Otro, coexisten otras estrategias que posibilitan la recuperación de lo afectivo, de lo social y lo político, y que examinaré en la siguiente sección.

Memoria colectiva y afectiva: la reconstrucción del pasado

La labor de *Wieder*, quien *desdramatiza* la violencia para convertirla en parte de la cotidianidad, se opone al afán narrativo del mismo Bolaño, quien en esta novela enfoca la represión desde un prisma afectivo. Lo que para el primero no son sino *maniqués*, para nuestro autor se distinguen como *cuerpos humanos* desmembrados. Pero, ¿con qué estrategias el narrador se distancia de *Wieder*?

La primera estrategia es personificar al otro, a la vez que se establecen vínculos con él/ella. Así, desde la empatía, es como el narrador distingue a las hermanas Garmendia: como las amigas de su juventud (98); así mismo es como Bibiano O'Ryan reconoce a "Patricia Méndez, de diecisiete años, perteneciente a un taller de literatura gestionado por la Juventudes Comunistas y desaparecida" (42).¹⁷ Dominick LaCapra, en *Writing History, Writing Trauma*, enfatiza la importancia de la empatía en la reconstrucción de la historia, la cual es diferente a "patronizing 'sympathy'" (2001: 38).¹⁸ De un modo similar,

17 Estos ejercicios de reconocimiento transforman a algunos lectores, como Bibiano, aunque sea de forma indirecta. Es la misma operación que está en la base de informes como el citado Rettig: su lectura es *inquietante* porque nos transforma en agentes sociales capaces de activar y darles sentido a "múltiples indicios y diligencias que alientan futuras localizaciones" (299). A pesar de la censura y la manipulación mediática, algunos individuos son capaces de descifrar las señales y reconocer a los desaparecidos, y esta recuperación de lo cognitivo les hará seguir los pasos de *Wieder* como posible asesino de los desaparecidos. La poesía de *Wieder*, creada como una herramienta política para reafirmar la cultura nacional/oficial de la *pacificación* estatal, termina revelando sus propios crímenes y generando por ello un efecto opuesto al inicialmente buscado.

18 Es porque él considera que el escribir la historia no sólo es una re-construcción objetiva del pasado, sino también un "dialogic exchange with it and other inquirers into it wherein knowledge involves not only the processing of information but also affect, empathy and questions of value" (2001:35).

Bolaño apuesta con su narrativa a la recuperación de lo cognitivo como vía para experimentar la cercanía del relato de la víctima.

Pienso, además, que por medio de la activación de la memoria, Bolaño crea un modelo de sujeto político fuerte. Un ejemplo de ello es el mismo Bibiano O’Ryan, quien representa el dolor-memoria de sus amigas desaparecidas, las hermanas Garmendia. O’Ryan, nos dice el narrador, “no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él o sobre su obra con la pasión y la dedicación de un filatelista” (53), busca a su familia, y escribe novelas sobre este oscuro personaje. En una de sus obras, *La literatura nazi americana*—cuyo título claramente espejea la novela de Bolaño, *La literatura nazi en América*—Bibiano realiza un catálogo de los autores que promueven la ideología nazi en América,¹⁹ problematizando con ello todas las representaciones desdramatizadoras del dolor del otro. Bibiano, sea consciente de ello o no, cumple un rol de vigilancia socio-política, y por ello ayuda a rearticular la memoria histórico-afectiva. Aunque ni Bibiano ni Bolaño lo hayan experimentado en carne propia, ambos se hacen cargo de una especie de *memoria vicaria*.²⁰ su recuerdo de las Garmendia será, en una escala más amplia, la añoranza por todos los desaparecidos bajo dictadura.

Bibiano reúne en su evocación lo racional y lo emocional: dado el contexto, le resulta fácil intuir cuál ha sido el destino de sus amigas, aunque ello no impide que se le quiebre la voz y se eche “a llorar desconsoladamente” (47) al saberlo. Esta conjunción de lo racional y lo emocional, según Walter Mignolo, equivale a “corazonar”, y se encuentra en la base de toda acción social colectiva. Idelber Avelar, a su vez, aclara que

“[a]ffect” is etymologically related to the Latin *Facere* (to do). *Affectus*, the preterite form of *afficere* (to influence, to attack) stems from the composite form *ad* (to, toward) + *facere*. *Affectare*, in Latin, has not only the sense of “to have an effect upon” but also “to strive after.” Hence the key role played by the Spinozan theory of affect in an immanentist notion of desire. (1996: 3)

Es decir, el afecto encarna en sí el activismo del deseo voluntario de influenciar y hacer algo por alguien. Así, la *memoria afectiva* encarna no solo la parte emotiva, sino también la parte activa que induce al activismo social.

19 Bibiano descaba “escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno, [...] que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos” (52-53).

20 Una memoria vicaria pero activada por el afecto sería, en palabras de Beatriz Sarlo (2005), *posmemoria*. Ésta es diferente a la memoria pública, ya que subraya su dimensión moral y afectiva.

Con ello, en *Estrella distante*, Bolaño contrasta las dos diferentes maneras de representar el dolor de otro. Al representar la violencia de la tortura, ambas despiertan la ética del recuerdo, delegando los reclamos de las víctimas en los lectores. Bolaño dramatiza el dolor del otro y representa el sufrimiento de las víctimas *desde el punto de vista de estas últimas*; mientras que Wieder manipula a los espectadores, demostrando, a través de la pornografía y la obra sadomasoquista, que el dolor, en realidad, causa placer. Así, Wieder lo que hace es *desdramatizar* el dolor del otro, por lo que sus obras representan el sufrimiento de las víctimas *desde el punto de vista del victimario*. Esto prueba que la estrategia que se utiliza para representar la violencia de la tortura, es un elemento crucial para establecer —o no— la solidaridad entre espectadores y víctimas, ya que la violencia en sí no tiene cargo político. Asimismo, la contextualización (socio-histórica, política, económica) de esa violencia permite que su representación adquiera un valor contestatario o complaciente, respecto del régimen en el cual se enmarca. El campo cultural no es un campo inocente ni neutral, sino un campo de batalla donde, por un lado, el Estado fascista (del cual las obras de Wieder son sinécdoque y apología) quiere manipular la conciencia de su población y, por el otro, autores como Bolaño intentan inducir una cultura de resistencia contra esta política estatal.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio
1998 *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press.
2004 *The Open: Man and Animal*. Stanford, Stanford University Press.
- ARENDT, Hannah
1985 *The Origins of Totalitarianism*. New York, A Harvest Book.
- AVELAR, Idelber
1996 *The Experience of Deafeat*. Ann Arbor, UMI.
- BENGOA, José
2000 *Historia del pueblo mapuche siglo XIX y XX*. Santiago, Lom ediciones.
- BOLAÑO, Roberto
1999 *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
1996 *La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama.
- DE GRAZIA, Victoria
1992 *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley, University of California Press.
- DWORKIN, Andrea
1989 *Pornography: Man Possessing Women*. New York, E. P. Dutton.

- FRANCO, Jean
2002 *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge, Harvard University Press.
- HARDT, Michael y Antonio Negri
2003 *Empire*. Cambridge, Harvard University Press.
- LACAPRA, Dominick
2001 *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- MASIELLO, Francine
2001 *The Art of Transition*. Durham, Duke University Press.
- REATI, Fernando
1997 “Introducción” en *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 14-16.
- RICHARD, Nelly
2004 *The Insubordination of Signs*. Durham, Duke University Press.
- RISI, Marcelo
2006 “Caso Cavallo: últimos testigos declaran” en *BBC World News*. 23. ene. http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr//hi/spanish/latin_america/newsid_3186000/3186469.stm.
- SARLO, Beatriz
2005 *Tiempo Pasado*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- SCARRY, Elaine
1999 “The Difficulty of Imagining Other Persons” en *Human Rights in Political Transitions*. New York, Zone Books, pp. 277-307.
- SCHERPE, Klaus R.
1988 “Dramatización y des-dramatización de ‘el fin’” en Joseph Pico: *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza, pp. 349-85.
- VIEIRA, Patricia
2006 “Torture and the Sublime” en *Dissidences*. 2. 1 pp. 1-14.
- VIDAL, Hernán
1985 *Fascismo y experiencia literaria*. Minneapolis, The Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.