

Relaciones inversas:

la écfrasis y el esquema policíaco en *Estrella distante* de Roberto Bolaño

momuth

Nada tiene que ver el dolor con el dolor
nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas
No hay nombres en la zona muda
(Enrique Lihn)

En el presente trabajo tengo la intención de analizar la novela corta *Estrella distante* de Roberto Bolaño, escrito con el objetivo manifestado en el epígrafe de ser “espejo y explosión en sí misma” (BOLAÑO, 1996: 11) en comparación con la obra que la precede *La literatura nazi en América*. Me gustaría destacar un posible objetivo de estas dos textos a través del papel de la ficción ante la Historia, adjudicada entre otros teóricos por Imre Kertész a la ficción. Expondré una comparación estas dos novelas para poder establecer las diferencias. Como puntos cardinales se muestran la éfrasis y el esquema policíaco. En estos dos procesos se revela el proceso constante de crear secretos que será el procedimiento narrativo primordial de la novela corta. Sin embargo surge la pregunta que donde nos pueden llevar estos secretos. Espero poder exponer estas teorías para poder ampliar el número de los análisis sobre la novela corta *Estrella distante*.

Lo histórico

Según Imre Kertész es la ficción que hace falta como elemento mediático para poder avanzar hacia el entendimiento humano de los hechos históricos de la brutalidad (KERTÉSZ, 2008: 42). En las obras de Roberto Bolaño - en líneas generales - aparecen dos temas cruciales, de los cuales uno es más bien individual mientras el otro es algo universal, es decir algo exterior a la voluntad propia del individuo. Los dos lados están en una batalla constante pero uno no puede existir sin el otro. El primero se muestra a través de la tematización de la escritura y del escritor como agente de este proceso creativo, mientras el segundo es la realidad histórica es decir la Historia, causante de las traumas más recientes de la humanidad. Asimismo en las obras de Bolaño surge tanto lo histórico monstruoso como la ficción y los dos aparecen de manera explícitamente tematizada.

La temporalidad de este proceso de ficcionalización es siempre posterior, suponiendo un Trauma Histórico. En el presente de este trauma el objetivo del individuo es sobrevivir, sin pensar. Mientras en este punto posterior la meta es construir la narrativa de este acontecimiento a través de creando interpretaciones, o mejor, comprensión. De esta manera, en un punto ulterior choca de nuevo lo Histórico y lo individual en una lucha de vida a muerte. Así que se manifiestan dos extremos contrarios: lo íntimo, lo personal y lo exterior, la Historia, como algo colectivo, pero separado de la comprensión. Esta Historia se entromete en los territorios más íntimos del individuo.

El extremo individual surge a través del tema de la escritura, que corresponde al proceso cognoscitivo. Se manifiesta a través de su problematización, a través de los intentos de narrar que apagan el otro. En *Estrella distante* este tema surge en dos niveles principales: a través de la presencia de figuras según su profesión escritores y en el texto utilizando un estilo abrupto que hace aparecer el proceso de la escritura a través de sus fracasos, su problematización. La figura del escritor se muestra multiplicadamente: en el narrador de primera persona (poeta exiliado sin fondos económicos), en las demás figuras de los dos grupos de poesía universitarias, entre ellos Bibiano O’Ryan y el mismo Carlos Wieder.

Según varios teóricos el papel del escritor se manifiesta como algo romántico, como lo afirma también Eduardo Paz Soldán: “A fuerza de su constante intervención en sus tan agitados como breves años en la esfera pública, Bolaño reactivó para la literatura el imaginario del escritor como un romántico en lucha constante contra el mundo” (PAZ SOLDÁN, 2008:25). Declara lo siguiente Rodrigo Fresán: “Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia casi

instantáneamente un cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable.” (PAZ SOLDÁN, 2008: 294). Como sostiene Fresán, en su escritura se manifiestan “Unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre” (PAZ SOLDÁN, 2008: 294). Y tomando la comparación anterior sobre la temporalidad a través de la perspectiva posterior se puede establecer que en este punto ulterior la escritura es lo mismo que ha sido la sangre en el momento de los acontecimientos. Escribe sobre escritores, crea personajes escritores (Arturo Belano, para mencionar el más famoso), escribe por escribir, lucha escribiendo, tematiza la forma de vida del escritor, para suministrar un ejemplo basta con pensar en sus historias en el tomo de cuentos titulado *Llamadas telefónicas*. Sin embargo este tema en la mayoría de los casos no conlleva el estilo acostumbrado en la literatura metafictional (es decir con un estilo juguetón, donde la fuerza máxima es la escritura y donde no tiene importancia lo ‘real’ o donde el universo ficcional reemplaza totalmente lo real, excluyendo totalmente lo Histórico). Este cambio de estilo puede ser el resultado del hecho de que la Historia se incrusta de manera brusca en esta novela corta, acercándola a la metafiction historiográfica, tanto en su estilo como en su tema.

Así con los traumas históricos en parte se pierde este estilo juguetón tan propio de la literatura metafictional y se manifiesta otro tipo de literatura, puede que la literatura que se clasifica como romántica, aludiendo al ensayo de Fresán, introduciendo el elemento de la lucha desesperada de este héroe individual. Siempre se establece alguna referencia, que saca de su posición cómoda al lector y lo obliga volver hacia la Historia, que altera la seguridad y el conocimiento propio del lector individual. De modo que no se trata de puro juego con la ficción, sino hay consecuencias personal que asemejan de nuevo la escritura a la sangre.

También es importante destacar que el ‘romanticismo’ antes mencionado no equivale al romanticismo clásico, no tiene mucho que ver con aquella postura. Es más bien como la lucha donquijotesca, un poco absurdo, que no logra su final pero que aparece como un acto inmensamente heroico, aunque con el heroísmo de los locos. El escritor no es nada más, no tiene una posición transcendental, no es un sabio, es uno de los individuos quienes intentan entender la realidad histórica. Es solamente un otro yo, quien es semejante al lector según su saber, pero difiere en el hecho que está escribiendo. La expectativa no es presentar una Gran Narración o una postura bien definida de un Gran Narrador quien de sentido a los acontecimientos presentados. El objetivo es el puro intento mismo. Como dice Bolaño el punto anterior al abismo (PAZ SOLDÁN, 2008: 296).

Volviendo a Imre Kertész y al papel de la ficción en la comprensión humana de la Historia (y en este caso estamos hablando de la historia del siglo XX) surge la observación que lo histórico está documentado, explorado y revelado por los historiadores y aparece como un almacén de datos y de fotografías. Es una Historia que aparece antes en nuestra mente presentada por el raudal inmenso de las fotografías, de esta base de datos perturbador que por narraciones propias. Si aparece la narrativa, surge de manera coordinada teniendo como base o como soporte una imagen. Al mismo tiempo la imagen, la fotografía representa un saber que todavía no tiene sus explicaciones, que todavía carece de razón y de comprensión. Voy a emplear el nazismo y el antisemitismo como metáforas de los hechos históricos más brutales del siglo XX. Imre Kertész está afirmando que “Auschwitz en la conciencia europea se ha transformado a una parábola universal, que ha merecido tener el sigilo de la permanencia” (KERTÉSZ, 2008: 50). En la continuación postula, que aunque existan varias disciplinas científicas especializadas en el estudio del nazismo y del antisemitismo, al enumerar varios argumentos y contraargumentos más o menos razonables llegan a la conclusión que el antisemitismo es algo irracional (KERTÉSZ, 2008: 52). Así se puede ganar afirmación que estos hechos están descritos, catalogados, presentados por la abundancia de datos y fotografías, sin embargo todavía falta un panorama universal que suministra la comprensión, es decir el nivel filosófico para poder comprender estos hechos. (O simplemente aparece la imposibilidad de tal comprensión.)

El otro tema es la conciencia histórica o la Historia misma. En muchas obras de Roberto Bolaño (*La literatura nazi en América*, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante*, 2666) lo histórico aparece de manera enfocada, como base o trasfondo de sus historias. En la mayoría de los casos lo histórico no es solamente un trasfondo simple y decorativo, sino participa en la trama como fuerza que cambia la vida de los personajes, que penetra hasta sus territorios más íntimos. Lo histórico puede manifestarse en varias formas: nazismo o dictadura de Pinochet, no importa, porque el infame queda infame independientemente de la forma en que se manifiesta en un momento dado.

Se puede postular que entre la ficción y la conciencia histórica existe una conexión visible y siempre más palpable. Para demostrar esta conexión me gustaría recurrir de nuevo a este ensayo de Imre Kertész antes ya citada donde habla sobre los campos de exterminio de los nazis y de los bolcheviques. En dicho ensayo expone que el punto de vista histórico no ayuda mucho en entender los acontecimientos históricos de la monstruosidad y brutalidad humanos. Es decir aunque los hechos estén revelados, documentados, catalogados, como no existe

ninguna explicación razonable, como para la brutalidad nunca puede existir tal explicación, se amontona esta información pero no contribuye a la comprensión humana. Es como una llamada a interpretar, pero sin la posibilidad de crear una sola interpretación.

Podemos reconocer que el punto de vista histórico – al menos hasta este punto – se ha mostrado poco apto para dar explicaciones, ni mucho más capaz de solamente percibir estos acontecimientos señalados por nombres bíblicos o denominados por el habla popular o por sus denominaciones administrativas o incluso más característicamente por los puros topónimos. Claro, los hechos históricos son importantes, pero quedan como un repositorio de investigación si la historia no es capaz de ofrecer alguna teoría. Lo que observamos es que la historia no es capaz de sobreponerse, posiblemente porque no dispone de ningún modo de ver unitario, es decir: de filosofía. (KERTÉSZ, 2008: 48)

Como afirma Kertész, desde Nietzsche y desde la muerte de Dios es un problema siempre más grande que hacia quién tenemos responsabilidad como seres humanos, a quién debemos testimonio. Llega a la conclusión que es el escritor quien obedeciendo a este imperativo crea constantemente el testimonio de la vida humana, cuál testimonio (y no el escritor mismo) se convierte en una fuerza transcendental. De este modo podemos volver a la postura ‘romántica’ de Bolaño hacia la escritura. Un acto final, que crea un corpus textual apto para generar cierto entendimiento y sentido rodeado por la falta de razón demostrado por la Historia.

Lo calidoscópico

La novela corta *Estrella distante* tiene un parentesco muy fuerte con la obra que la precede *La literatura nazi en América*. Esta relación se explicita en el epígrafe de la novela corta, pero también se sostiene si no tenemos en cuenta esta conexión ficcionalizada. Las dos obras están poniendo en escena diversas apariciones de lo infame con la presentación de varias biografías, aunque de manera bien diferente. Mientras la primera obra es más metafórica y fría (a través de no presentar elementos personales, debido a su estilo impersonal), la novela corta *Estrella distante* implica un grado de personalidad mayor (debido al narrador y al trasfondo histórico más concreto). Según afirma Jordi Carrión no hay mejor historia que una biografía imaginanda (PAZ SOLDÁN, 2008: 360). En la primera obra aparece un popurrí de historias más bien alegóricas, en el sentido de que están elaborando la metáfora de lo infame universal del siglo XX: el nazismo. Las historias sueltas se presentan con un estilo claramente irónico, atenuando de esta manera la gravedad del tema y creando una mezcla de contradicciones. Con

la falta de evaluación moral o personal (el narrador no manifiesta su opinión) se representa así de manera grotesca y de manera metafórica una realidad histórica, un estado mental.

Celina Manzoni afirma hablando de *La literatura nazi en América* que aquel texto, debido a la lectura no consecutiva causada por su forma y género difícilmente calificable, se manifiesta construido como un calidoscopio (MANZONI, 2000: 121). En la novela, porque Bolaño lo clasifica esta obra como una novela, aparecen historias sueltas donde la única conexión es metafórica: en todos los cuentos aparece lo mismo: las manifestaciones de lo infame. Manzoni en el mismo ensayo declara que hay mucha similitud entre esta obra y la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges (ejecutada bien antes de la Segunda Guerra Mundial, durante los años 1933 y 1934), no solamente por su tema idéntico sino también por su forma y por el modo de crear los textos (entendiendo que casi siempre tienen o un texto ya existente o varios hechos reales como punto de partida). Borges refiere a su obra como “ejercicios de prosa narrativa” (BORGES, 1995: 3). En el Prológo escrita a la edición de 1954 afirma lo siguiente sobre su estilo: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.” (BORGES, 1995: 4) Añadiendo que los textos de este tomo “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (BORGES, 1995: 4). Conecta lo humorístico con lo intelectual, ejemplificando como puede ser toda esta obra barroca enfocando al final que “No son, no tratan de ser, psicológicos” (BORGES, 1995: 4).

En la obra de Bolaño se puede observar las mismas características. El texto no pretende ser psicológico, no pretende dar explicaciones históricas o aparecer como trascendente o moralizante. Es un juego intelectual y de este modo es un texto humorístico (o enormemente triste) que hace aparecer con ironía los cumbres artísticos fracasados de una ideología política. Como yo entiendo lo calidoscopico aplicado por Celina Manzoni refiere a este método de elaboración y como consecuencia al modo de la lectura que exige el. El tomo trabaja con referentes reales muy brutales pero presentando los cuentos de una manera tergiversada, sin ninguna voz moralizante, sin embargo al mismo tiempo la brutalidad de los hechos sospechados detrás de las actividades artísticas trasluce sin exponer a los actos concretos de la brutalidad, pero conllevando la presencia constante de la Historia con su forma metafórica: el nazismo¹. De modo que el tomo equivale a un calidoscopio, donde observamos los colores

¹ Aludiendo al ensayo de Imre Kertész, que establece el nazismo como metáfora universal de la brutalidad.

suelos pero sin la luz de nuestro entorno no es posible tener esta vista donde también interfieren los cotornos de nuestro ambiente. De modo que la fuente histórica está bien conocida por todos, está desvelado por los historiadores y puesto, en juego a través de no mencionarla de manera explícita, incluso la omisión de los actos concretos, el hecho de dejar estos actos en secreto suministra un efecto más terrorífico e inquietante.

A diferencia de esta obra en *Estrella distante* cambia la forma. Sin embargo en *Estrella distante* encontramos esta misma característica calidoscópica, que muchos teóricos describen como carácter fragmentario. Sin embargo es primordial el cambio de género, que transporta esta peculiaridad a otro nivel: a un nivel más encubierto, sofisticado y elaborado. Las dos obras presentan biografías ficticias. Según afirma Jordi Carrión no hay mejor historia que una biografía imaginando (PAZ SOLDÁN, 2008: 360). A diferencia de *La literatura nazi en América* en *Estrella distante* el infame ya tiene solamente un rostro y un nombre: Carlos Wieder / Alberto Ruiz-Tagle. Es decir se espera cierta centralización, tanto en los hilos narrativos como en el estilo. Sin embargo surge que la forma no obliga al narrador a presentar una sola historia: casi cada capítulo presenta una historia nueva o una serie de historias sueltas. Aunque en el primer capítulo se establecen dos líneas como principales (revelar la identidad de Carlos Wieder y explorar de desaparición / muerte de las hermanas Garmendia) el curso de la novela está lleno de digresiones.

Aquí lo calidoscópico ya no es la forma del relato como ha ocurrido en *La literatura nazi en América* (una serie de cuentos que no tienen linealidad precisa pero que tienen varios enlaces temáticos, metafóricos a través de ser las manifestaciones del mismo tema) puesto que la novela corta es una forma que promete una narración continua y coherente, también el establecimiento en el primer capítulo de una persona y de un crimen sugiere una narración coherente y lineal. Lo calidoscópico aquí aparece en la instancia narradora, tanto como en las referencias dadas y revocadas y en las digresiones que se manifiestan como secundarios, debido que se establecen varios hilos como principales. Simunovic Díaz refiere a este narrador como “una voz narrativa elusiva” (SIMUNOVIC DÍAZ, 2006: 2). Paz Oliver afirma que la técnica que se muestra es “la escritura digresiva” (PAZ OLIVER, 2012: 36). Lo calidoscópico se manifiesta en las anulaciones constantes de las afirmaciones proporcionadas y en estas digresiones que interrumpen las historias entabladas. Aquí el contorno de está detrás del calidoscopio es la dictadura de Pinochet y más en concreto los cambios de la vida del narrador y de algunos de sus compañeros universitarios. Lo que se observa es un popurrí diferente, que presenta relaciones temáticas, pero que quedará fragmentada de otro modo.

Así que en esta novela corta se mantiene el estilo ‘calidoscopico’ pero en otro nivel: en vez de surgir a través de la forma de cuentos sueltos aparece integrado en la forma de una novela corta debido a varios procedimientos narrativos, como ‘la escritura digresiva’ y ‘la voz narrativa elusiva’. También permanece la característica antes descrita de incorporar la Historia, hechos reales pero al mismo instante borrar la veracidad de estos elementos. Es muy semejante al resultado de *La literatura nazi en América*, pero los métodos para lograr se han cambiado y también aparece otro nivel de personalidad que ayuda la participación lectorial y así provoca un posicionamiento moral. En el caso de *Estrella distante* se ha elegido un único infame como metáfora de todos los actos de la infamia y se ha elegido un solo asesinato, el de las hermanas Garmendia, como acto que se está investigado. Los hechos históricos son ya hechos concretos (saliendo del nazismo como infame metafórico): la dictadura de Pinochet, los efectos en el narrador y en la vida de varios de los compañeros de los grupos de poesía, comprendiendo la ‘desaparición’ de numerosos conocidos tanto como el exilio como forma de vida impuesta por la dictadura.

Fotografías

Aparecen dos grupos diferentes de métodos narrativos aplicados (debido a los extremos personal e histórico): unos crean referencia con actos Históricos reales o verosímiles, mientras otros eliminan estas mismas referencias. Entre los primeros aparecen la écfrasis (es decir la descripción de fotografías o imágenes), la descripción de actos artísticos, las alusiones históricas y biográficas (también de la vida del escritor²). Al otro grupo pertenecen los métodos narrativos para suprimir estas mismas referencias, como las digresiones, la omisión de datos, el acto de callarse bruscamente en el curso de contar una historia (la reticencia o aposiopesis pero en el nivel del texto y no en el sentido de dejar una frase sin acabar), etc.

En el título establezco dos métodos como destacadamente importantes para el análisis presente: la écfrasis y el esquema policíaco. Comenzando con la écfrases este recurso se inscribe en un primer grado al primer grupo de crear referencias, sin embargo a través de su forma ganada en la narración constituye al mismo tiempo parte del segundo grupo para eliminar tal referencia establecida. En la continuación voy a presentar el funcionamiento doble de este recurso.

² Es importante remarcar que el presente análisis supone investigar el texto y no la vida del autor, sin embargo parte de la biografía aparece como elemento constitutivo de la historia con el mismo objetivo de establecer estos juegos de crear y eliminar referencias.

Mi suposición es que al lado del acto de presentar y borrar datos, referencias, hilos narrativos, el narrador está constantemente creando secretos. Estos secretos en un primer acercamiento parecen inscribirse en el primer grupo de crear referencias como establecen un punto esperado según la esquema policíaca, a través de presentar la solución como punto culminante de un proceso de investigación. Sin embargo la investigación de índole policíaca nunca llega hasta este punto final: el secreto nunca se revela. Este proceso de crear secretos sin embargo es característica de la totalidad de la obra y no solamente de las partes policiales, de modo que constituye un método más universal (aparece por ejemplo en las éfrasein también incluso si estas no forman parte de ninguna trama policíaca).

Los documentos casi reales surgen en varias formas. Una de estas formas es a través de la aparición de numerosas fotografías que se describen dentro de la narración, es decir aparecen como éfrasis. Estas éfrasein son muy vivas incluso realistas como afirma Paz Soldán (PAZ SOLDÁN, 2008:15) y cinéticas según Rodrigo Fresán (PAZ SOLDÁN, 2008: 295), de modo que podrían corresponder a una hipotiposis según la retórica antigua. Sin embargo demuestran rasgos particulares, que eliminan la posibilidad de la hipotiposis: se elimina la imagen descrita o se revaloriza o se pone en duda a través de la actitud del narrador. Entre las éfrasein presentes también registro varias descripciones que representan actos artísticos y no una fotografía dada o una imagen.

Estas fotografías tienen doble importancia. Primero aparecen como constituyentes de referencias reales, proporcionando veracidad casi histórica a los hechos presentados en el curso de la novela corta, como ya lo hemos mencionado. En segundo lugar también hacen referencia la realidad histórica y a la necesidad de la ficción para poder comprenderla, expuesta partiendo de los pensamientos de Imre Kertész.

La falta de razón y comprensión, puede conllevar que una fotografía resulta ser mejor indicio de estos eventos de la Historia en un punto casi simultáneo que un texto escrito, porque la escritura supone un razonamiento y con esto también una postura tomada por parte del escritor (es decir comprensión y razonamiento). Una fotografía aparece como una imagen sin narración (y que llama a la interpretación) y de este modo presenta un estado anterior de la Historia, una perspectiva simultánea donde todavía no se ha dado la posibilidad para poder entender los hechos. Postulamos así un estado anterior a la narrativización de la Historia (WHITE, 1997: 106). Una fotografía siempre llama a la interpretación. Como dice Susan Sontag la fotografía nos sugiere que conocemos el mundo si aceptamos las cosas como las

registran las cámaras fotográficas. Sin embargo esta actitud es contraria a la actitud mostrada durante el proceso cognoscitivo: “Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda la posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado [...]” (SONTAG, 2006: 42). Como afirma: “Las fotografías que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (SONTAG, 2006: 42). Para afirmar lo que dice Kertész sobre el rol de la ficción en el entendimiento humano también dice Sontag que: “ Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender” (SONTAG, 2006: 43) ³. Las fotografías que aparecen en el texto claramente llaman a la interpretación, incluso a establecer varias interpretaciones.

La fotografía se articula primero en la novela corta como falta: Bibiano O ‘Ryan entra en el piso de Wieder sin invitación y al contar la visita repite varias veces que faltaba algo de las paredes: “En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (BOLAÑO, 1996: 17). Se observa que la temporalidad de este informe es bien posterior al momento en que pasó la visita. Sin embargo o por esta misma razón de la posterioridad en su narración enfatiza a un objeto: “Las paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica, los sillones cubiertos con ponchos sureños. sobre una banqueta de madera la Leica de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía” (BOLAÑO, 1996: 19). Las dos afirmaciones ganarán peso teniendo en cuenta los hechos descritos después de la exposición fotográfica y de la muerte de las hermanas Garmendia. La primera écfrasis es la base de una digresión corta sobre los padres de las hermanas Garmendia de los que el narrador ha visto una fotografía una vez.

En el segundo capítulo ya es más explícita la presencia de las fotografías. Aparece un momento representado como si fuera una foto: cuando los presos y los prisioneros observan un avión, que escribe versos al cielo (como lo sabemos es el vuelo del artista Carlos Wieder). “Lo miré fijamente, a él y después a los demás detenidos, y todo me pareció inmerso en un color gris transparente, como si el Centro La Peña estuviera desapareciendo en el tiempo” (BOLAÑO, 1996: 39). En este momento el narrador presencia el primer acto poético de

³ La traducción húngara equivale mejor al texto original: „Csak azt tudjuk megérteni, aminek története van.”

Carlos Wieder, sin embargo en el instante todavía no sabe, no puede comprender qué pasa, de modo que este acto artístico tendrá una posición paralela a los hechos de la Historia, que quedan sin comprensión durante mucho tiempo. También forma parte de este popurrí calidoscópico: aparece un acontecimiento, parte de una totalidad pero no lo podemos entender por falta de conocimientos. Para un posible entendimiento hace falta la perspectiva proporcionada por el paso del tiempo y los conocimientos sobre este hecho. El estilo, con la aparición de este avión, cambia en cinemático: la descripción se hace muy lento, el narrador observa detalles muy pequeños, entra en un plano primero, incluso en un superplano, conocidos de la cinematografía, mientras todo el acontecimiento no dura tanto como para dar la posibilidad a esta contemplación. De modo que la acción gana una temporalidad pausada y así eterna, la misma temporalidad que tiene la fotografía. Sobre la percepción de la obra escrita aparece que “leí con dificultades, o tal vez adiviné o lo imaginé o lo soñé” (BOLAÑO, 1996: 37). La verdad es que el narrador afirma que no ha podido leer el texto escrito en latín como no hablaba dicha lengua. Sin embargo la perspectiva ulterior se manifiesta de nuevo: ya está desvelado el acontecimiento, el texto escrito al cielo aparece transcrito (claramente es una percepción ulterior según la postura del narrador). Es interesante que aparece el futuro (a través del momento de la narración, desde el que se manifiesta el acto recordatorio del narrador), mientras un preso, Norberto, el loco de la prisión (quien además entiende latín) piensa en un primer momento que está volviendo el pasado, porque el avión es un Messerschmidt y él piensa que estalla de nuevo la Segunda Guerra Mundial (BOLAÑO, 1996: 37). Hay una suposición que vuelve el pasado, en el presente aparece la quiebra de todas las actividades, mientras el narrador tiene una perspectiva ulterior, uniendo de esta manera las tres perspectivas temporales en una sola descripción. Cuando aparece el avión hay una reagrupación de las personas presentes: los presos y los vigilantes quedan inmóviles, construyendo un grupo momentáneo, mientras el loco, Norberto está gritando y está moviendo, inscribiéndose en un grupo de dos personas construido por el aviador y por él. Con la perspectiva presente Norberto parece ser loco o un genio, como lo afirma el narrador. Esta afirmación también será verídica a Carlos Wieder, creando así una metáfora. En el presente de la acción poética los presos intentan descifrar la obra, pero no lo logran, no solamente por el hecho de no conocer la lengua, sin también por falta de panorama. Aunque en este caso no tenemos una fotografía física pero el método de la descripción lo asemeja a las *écfrases* presentes en la obra.

En el tercer capítulo el narrador cuenta la carrera artística de Carlos Wieder, sin embargo siempre está presente el punto de vista ulterior (presentando la investigación de Bibiano O’Ryan), conectando ya las muertes a estos poemas enigmáticos. Aquí aparecen los primeros documentos que intentan crear objetividad: las dos fotos sobre Wieder y su obra que aparecen en una crítica. Un procedimiento, hablando de las fotografías, puede ser el fin objetivizador. Zsófia Bán afirma que la fotografía puede ser un recurso para hacer visible conexiones escondidos, para hacer documentable el curso de una vida privada. “Estas fotografías han demostrado de manera inapelable [...] la claridad, la autenticidad y la característica real de estos momentos y vidas”⁴ (GANTER-RÉTI2009: 107). Como uno de los objetivos desde el primer momento de la lectura parece ser el afán para reconstruir la biografía de Carlos Wieder, está justificado el elemento fotográfico como base de la identificación y también como constituyente visual, a manera de un álbum de fotografías familiares, de esta vida.

Sin embargo las dos fotos se ven muy mal.

En la primera se ve un avión, o tal vez una avioneta, y su piloto en medio de una pista que se adivina modesta y presumiblemente militar. La foto está tomada a cierta distancia por lo que las facciones de Wieder son borrosas. Viste chaqueta de cuero con cuello de piel, una gorra de plato de las Fuerzas Armadas Chilenas, pantalones vaqueros y botas a tono con los pantalones. El titular de la foto reza: *El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros*. En la segunda foto se observa, con más voluntad que claridad, algunos de los versos que el poeta escribiera sobre el cielo de Los Ángeles, después de la magna composición de la bandera chilena (BOLAÑO, 1996: 46).

De modo que aunque estas fotografías para el resto de la obra servirán como pruebas para la identidad de Carlos Wieder / Alberto Ruiz-Tagle, partiendo de la afirmación de Bibiano O’Ryan, el lector puede observar que verdaderamente no sirven para nada.

La otra fotografía aparece en una revista. La ha visto Gorda Posada y llama a Bibiano O’Ryan para contarle este descubrimiento, quien ulteriormente lo comentará al narrador. La valoración dudosa de esta fotografía procede de Bibiano:

Lo había reconocido por la foto del *Mercurio*. Cosa bastante improbable, como me hizo notar Bibiano, semanas o meses después, puesto que la foto era borrosa y poco fiable. ¿En qué se

⁴ Magyar szöveg: ‘E képek megfellebbezhetetlenül bizonyították e pillanatok, [...] ezen életek valóságosságát, hitelességét és épp ilyenségét’. (Saját fordítás)

basaba la Gorda para su identificación? En un séptimo sentido, me parece, dijo Bibiano, ella cree reconocer a Ruiz-Tagle por la *postura*.” (BOLAÑO, 1996: 51-52)

En este caso hay una transmisión a través de tres personas: Gorda Posadas ‘cree reconocer’ a Ruiz-Tagle por la ‘postura’, sin embargo Bibiano, gran buscador de Ruiz-Tagle duda en este reconocimiento y el nivel de la duda solamente aumenta llegando hacia el narrador, quien en aquel punto no está de nada interesado en esta búsqueda e identificación.

La tercera fotografía tiene una calidad mejor. Aquí se ve que incluso la similitud es incapaz de servir como prueba, porque esta persona se ha cambiado y no se parece a su yo (posiblemente) anterior. En este sentido tenemos una identificación visual, pero la esencia de las dos personas ya parece ser diferente, de manera se cuestiona de nuevo si tiene alguna utilidad tal identificación, como lo podemos observar en el fragmento siguiente.

Una vez Bibiano me enseñó una foto: ésta era mucho mejor que aquella en la que Gorda creyó reconocer a Ruiz-Tagle. En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían, pero yo por entonces en lo único que pensaba era en abandonar el país. Lo cierto es que, tanto en la foto como en las declaraciones, ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan mesurado, tan encantadoramente inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la seguridad y la audacia personificadas. (BOLAÑO, 1996: 53)

La identificación final, aprobada por el narrador pasa con la ayuda de un programa televisivo: “y sí, Carlos Wieder era Ruiz-Tagle” (BOLAÑO, 1996: 55). Sin embargo, la tele ha sido en blanco y negro y el narrador afirma desconcertarse, revocando su afirmación anterior: “y la palidez de Carlos Wieder (una palidez fotogénica) lo hacía semejante no sólo a la sombra que había sido Ruiz-Tagle sino a muchas otras sombras, a otros rostros, a otros pilotos fantasmales que también volaban de Chile a la Antártida y de la Antártida a Chile a bordo de aviones [...]” (BOLAÑO, 1996: 55). Es decir la figura de Carlos Wieder en aquel momento (y en aquel tele blanco y negro) parece amontonar todas las fantasmas de los desaparecidos, contribuyendo ironía a esta afirmación, a través de las circunstancias y a través la identificación del agresor con la víctima, o mejor dicho, con la multitud de víctimas.

En el capítulo cuarto la foto de Cherniakovski será punto de partida para varias digresiones. Pasa lo mismo con la fotografía de las padres, aunque en menor medida. (Parece que hay una inclinación hacia estas fotografías familiares, que constituyen la base de la memoria y forman parte del álbum de fotos de todas las familias.) En cuanto a la fotografía de William Carlos

Williams, todos están cuestionando su autenticidad y exponen varias posibilidades, quien pueda ser la persona que aparecen en la imagen. En una de las variaciones incluso contiene la totalidad de las posibilidades:

Para Bibiano se trataba de un hábil fotomontaje: el rostro era de Williams, el cuerpo era de otro, tal vez efectivamente de un médico de pueblo, y el fondo estaba compuesto por varios retazos: las cercas de madera, por un lado, el césped y el cortacésped por el otro, los pajaritos sobre las cercas e incluso sobre el volante de cortacésped, el cielo gris claro del atardecer, todo provenía de ocho o nueve fotos diferentes.” (BOLAÑO, 1996: 64)

Con esta interpretación aparece lo absurdo, pero también se registran varios detalles anteriormente no mencionados. Sin embargo la fotografía no nos lleva más cerca hasta los objetivos de revelar la identidad de Carlos Wieder o la desaparición / muerte de las hermanas Garmendia. Cuando el narrador describe la guerra en San Salvador, donde muere Juan Stein, un fantasma más, dice sobre las imágenes de la guerra:

Recuerdo haber visto trozos de esa lejana guerra en bares de Barcelona en donde comía o a donde entraba a beber, pero aunque la gente miraba la tele el ruido de las conversaciones o del entrechocar de platos que iban y venían impedía escuchar nada. Incluso las imágenes que guardo en la memoria (las imágenes que tomaron esos corresponsales de guerra) son brumosas y fragmentadas. (BOLAÑO, 1996: 69)

La historia de Juan Stein y las conjeturas sobre su vida y su muerte son secundarios en la trama, en cuanto a las búsquedas primordiales. Los fotos que posee incluso son secundarias. Al final no se logra decidir si en la foto aparezca la persona que aparece según Stein. De modo que se revoca la objetividad y se da lugar al ironismo. En cuanto a las digresiones Bolaño afirma que tienen “al menos tres funciones a estas maravillosas sub-historias: son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje protagonista” (LAPIDARIO, 2008).

El capítulo sexto es la descripción (u omisión) detallada de dos obras artísticas de Carlos Wieder. Este capítulo tiene un papel destacado al demostrar la imposibilidad de comprensión mostrando dos obras ininteligibles pero por causas diferentes. La primera obra, según su temporalidad, es la ‘exhibición aérea’. Esta obra no es visible por causa de la intemperie. Sin embargo el narrador describe la obra detalladamente, suponiendo una fuente. Tal fuente puede ser Dios, como perspectiva omnisciente o, en falta de esta dimensión, el mismo Carlos Wieder o un cómplice. En esta descripción faltan las fuentes, que con tantas ganas presenta el

narrador, de modo que no sabemos quien contó al narrador los acontecimientos. Este acto queda registrado como actividad artística vanguardista, no importa que por causa del tiempo queda desapercibido, tiene su clasificación, es algo canonizado, aunque no ha pasado nunca.

El otro acto es la exposición fotográfica, presentado en el ‘cubil’ del autor. De un espacio ilimitado y exterior llegamos a un campo delimitado no solamente por el tamaño de dicha habitación sino también en la cantidad de personas: el autor solamente deja entrar una persona a la vez. En este caso sí que aparecen las fuentes, tanto orales como escritas, todas representadas desde un futuro lejano. Aunque las fuentes aparecen con precisión, la esencia del acto (la descripción de las fotografías mostradas) queda elíptica. Los participantes revelan las circunstancias, los efectos, pero no se habla de lo visto. Al mismo instante de percibir el índole de las fotografías se llama a olvidar. “Buenos, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (BOLAÑO, 1996: 101). También llevan las pruebas físicas: las fotografías.

En el primer acto lo descrito no se realiza y sin embargo se describe y queda registrado, mientras en el segundo caso se realiza pero se borra de la percepción de los participantes el contenido de las fotografías y quedan solamente las circunstancias. De manera que en los dos casos se evoca la memoria casi al mismo instante que el olvido. La última imagen de uno de los testigos oculares es Carlos Wieder, su tranquilidad y su estado no alterado e invulnerable.

Al finalizar la descripción de la escritura aérea el narrador cuestiona todos los detalles, incluso la existencia de tal acto poético, en el caso de la exposición nos asegura que las cosas han pasado de esta manera, haciendo aparecer varios testigos oculares. Sin embargo faltan varias partes esperadas de la historia, como las consecuencias en cuanto a Wieder tanto como en cuanto a los asesinatos estrenados y la noche quedará fragmentada de esta manera.

Abel Romero, detective, dice de una fotografía perdida: “Y había recibido la Medalla de Valor de manos de Allende. La medalla la perdí, dijo con tristeza, y ya no tengo ninguna fotografía que lo pruebe, pero me acuerdo como si fuera ayer el día que me la dieron” (BOLAÑO, 1996: 125). En este caso lo que falta es la fotografía misma, aunque su sentido, o lo que aparece representada en la fotografía no es discutida.

Así al final, una de las últimas fotos también se articula como falta, haciendo hincapié hacia las primeras fotografías ausentes del piso de Alberto Ruiz-Tagle. De este modo la novela corta en el nivel de las fotos tiene una estructura de marco: comienza con fotografías ausentes

y acaba con la memoria de una fotografía perdida. Uno representa el deseo de no recordar, mientras el otro el afán hacia la memoria.

Las fotografías parecen cumplir varios papeles: identificación, documentación de actos artísticos o de la brutalidad, fuentes de digresión narrativa. Sin embargo siempre se cuestionan, tanto por sus fuentes, por los testigos como por el narrador. Las fotografías también sirven para articular varios hechos o elementos como secretos. Una fotografía borrosa, el cuestionamiento de la persona representada en tal foto, la falta de descripción de fotografías cruciales, todos estos métodos dan lugar a la introducción de secretos.

Lo policíaco y el secreto

Carlos Wieder desde el primer momento es una figura lleno de secretos: no es como los otros, no habla mucho, no se entiende sus poemas, etc. Como afirma Krisztián Benyovszky el secreto es siempre más interesante que la realidad, porque conlleva la espera a la solución tanto como el deseo de no llegar a esta solución, creando suspense (BENYOVSZKI, 2008: 17). Como afirma este teórico, el acto de guardar un secreto es una mezcla del silencio y de la narración, tanto como una unidad del olvido y de la imaginación (BENYOVSZKI, 2008: 18). También declara que: “A las personas quienes de cierta manera quedan fuera del orden declarado como normal por una comunidad, rodea la aura misteriosa” (BENYOVSZKI, 2008: 20). Como sus atributos habituales pueden aparecer: acontecimientos misteriosos, secretos familiares, leyendas, casas con leyendas, etc (BENYOVSZKI, 2008: 20). Es fácil reconocer que la fuerza básica, que lleva adelante el texto es el secreto. Aunque aparece un abuso de secretos, el lector tiene la esperanza desvelar como mínimo uno de ellos. El secreto es una cualidad destacada de las novelas policíacas.

En el foco de la novela policíaca aparece algún secreto y también la promesa de revelar este secreto (BENYOVSZKY, 2003: 25). Otro centro dentro de una historia edificada según el esquema policíaca es el Gran Detective, organizador de este proceso a través de sus pasos, garantizador de la solución. De esta manera, a través de la articulación del proceso indagatorio, entra el ‘código hermenéutico’ de Barthes, según lo cual se presenta un secreto, lo elabora, lo suspende y al final lo desenmascara, (BARTHES, 1997, p. 32) sometiendo así todo el texto a un punto final: la solución. Esta solución aparece en forma de varias promesas durante el curso de la novela: revelar la identidad de Alberto Ruiz-Tagle como Carlos Wieder y elucidar la desaparición / muerte de las hermanas Garmendia. De modo que se puede

afirmar que una narración elaborada según el esquema policíaca tiene dos cumbres: el secreto y el narrador. En este caso el secreto no se revelará, ni se puede saber siempre cuál sería el secreto más importante. Como declara Bolaño “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (BOLAÑO, 2009: 206) se manifiesta como lógico presentar detectives como narradores.

La búsqueda es, pues, la experiencia de lo incierto. De esta manera, a diferencia de las novelas policíacas formulaicas, el final de la travesía o de la investigación no supone el acceso a la verdad sino el triunfo de la apariencia, del simulacro, del desencanto: es la confirmación final para el lector de que en las ficciones de Bolaño se busca sin encontrar y que, no obstante la esquiva verdad, la búsqueda persiste. (TRELLES PAS, 2008: 244)

Aunque Carolina Ramírez Álvarez dice que: “El personaje monstruoso que representa Wieder es lo que más importa en la novela, ya que se intenta hacer una construcción biográfica de un representante emblemático de la dictadura y que, a su vez, simboliza la represión en el círculo literario en la cual se mueve el narrador” (RAMÍREZ ALVÁREZ, 2008: 48) pienso que por causa de la articulación según la fórmula policíaca quedan los antes mencionados secreto y narrador los puntos destacados.

La figura del detective y la del delincuente se repercuten la una en la otra. El primer paso en este espejismo es, que durante la búsqueda domina el deseo de entender la personalidad de Wieder, en vez de lo habitualmente esperado: descubrir el crimen cometido. Con la falta del apogeo, como afirma Tamás Bényei, no se puede desproveer de esta escena básica la estructura policíaca⁵: lo máximo que puede ocurrir es convertirlo en ausencia, sin embargo mantendrá su fuerza estructural (BÉNYEI, 2000: 57). La investigación conlleva una temporalidad inversa: restituir un punto pasado, el punto del crimen. En este caso no hablamos de un único acto delictivo, sino de una serie de estos, Carlos Wieder es solamente un chivo expiatorio metafórico. Con el objetivo de querer entender los motivos del delincuente también se incluye su pasado precedente a los crímenes.

Como afirma Bényei: “La estructura narrativa no es otra cosa, que la reconstrucción de la historia perdida, llegar a ello o volver a aquel punto, donde las cosas estaban en el momento del asesinato” (BÉNYEI, 2000: 65).

⁵ Magyar idézet: ‘Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a krimi szerkezetét nem lehet megfosztani az ősjelenettől, legfeljebb annyit történhet, hogy ez az ősjelenet látható eseményből hiánnyá változik, de strukturális szervező erejét megőrzi [...]’. (BÉNYEI, 2000: 57)

Como repercute la figura del detective en la figura del delincuente, a veces parece que el escritor es el mismo detective:

De hecho, en su literatura Bolaño tiende a homologar la figura del detective con la del escritor a partir del motivo de la búsqueda. De esta manera, tanto en sus cuentos y novelas como en su poesía, el detective y el escritor confluyen en un solo individuo que emprende una aventura persiguiendo las huellas de personas perdidas o desaparecidas, la mayoría de las veces escritores latinoamericanos tocados por la locura, derrotados por el sinsentido de la existencia o desdibujados por la incertidumbre de una época siniestrada por el horror de las dictaduras. (TRELLES PAS, 2008: 241)

Narrador y estilo

Como ya hemos afirmado, los secretos no se revelan y así se enfoca más el narrador, a un narrador que coincide a veces en su postura con el detective. El fracaso en el proceso de la comprensión hace del narrador uno de los otros humanos. Su postura no tiene nada que lo destacara: no tiene un punto de vista omnisciente, ni sabe más que un lector corriente. Esta figura de detective desprovee a sí misma de la posición ocupada por el Gran Detective, a través del énfasis que pone el narrador en el estilo conjetural y fragmentada de los hechos presentados, aunque el trabajo de este Gran Detective sería presentar una sola narración, que presente explicaciones al crimen cometido y a su *modus operandi* tanto como a su causas posibles. En este caso también falta cualquiera causa racional.

El estilo no es nada unánime. En un momento se manifiesta como un estilo realista, cinematográfico, que arrastra al lector, mientras en un segundo cambia a reflexiones filosóficas o a un estilo melancólico y romántico. Estos cambios llegarán a constituir los fundamentos del estilo propio de Roberto Bolaño en *Estrella distante*. Aquí, a diferencia de 2666, el estilo es soportable, no interfieren las partes ‘infrarrealistas’, ni se muestra el estilo quirúrgicamente satírico de *La literatura nazi en América*, aunque abundan las partes irónicas, pero no se mantiene este ironismo en el mismo nivel durante toda la obra. Lo que interfiere en el estilo es el método como se construye la narración: la fragmentación, el silencio que se a las historias medio contadas, los secretos no revelados constituyen el rasgo común de este estilo. En la actitud del narrador aparecen varias veces la melancolía y la nostalgia. Los dos derivan de la temporalidad del trauma. Esta trauma histórica establece un antes y un después. El antes en el caso del narrador equivale a su juventud y como tal incluso más deseado. El después está marcado por la experiencia del exilio (con connotaciones negativas). El presente de los

acontecimientos está encubierto por el silencio: es el lugar de las fotografías – de aquello que no es procesable para la mente humana en su momento dado. Edit Kovács afirma que para poder entender lo que hace falta es la perspectiva de la posterioridad (GARTNER-RÉTI, 2009: 125), mientras Imre Kertész afirma que la posterioridad en sí mismo no basta, también se necesita la ficcionalización para poder no entender sino simplemente observar las situación.

El narrador le sugiere desde las primeras líneas al lector lo que será la materia de su relato y le pide que se ubique en un contexto histórico limitado y conocido por el mundo entero: el gobierno de Allende y el posterior derrocamiento militar ocurrido en septiembre del '73. El narrador apela a la memoria colectiva no sólo del pueblo chileno que se ve retratado con esa ubicación precisa sino a la de todos los posibles lectores que conocen o han oído historias de torturas, holocaustos y genocidios. *Estrella distante* comparte con otras narraciones el intento de recordar, aunque sea de una manera distante, el horror vivido. (RAMÍREZ ALVÁREZ, 2008: 45)

La novela corta evoca la Historia, sin embargo a las referencias concretas que crea durante la narración, las anula en seguida, constituyendo de esta manera una “lucha sorda entre memoria y olvido” (MANZONI, 2002: 36). Como lo expone Maria Luisa Fischer: “El horror dictatorial, que tiene un referente concreto en vidas y dolores personales, demasiado real, se construye en la novela mano a mano con una historia literaria imaginaria, que se aleja y se acerca de la que el lector reconoce como verídica” (PAZ SOLDÁN, 2008: 146). Recreando de esta manera el carácter calidoscópico o los juegos de crear referencias y anularlas, o formulando siguiendo a Fischer: el constante acercamiento y alejamiento.

Conclusión

Al final se ve que los secretos no se revelan, no hay solución, de la identificación final y de la muerte de Wieder tampoco se puede saber si sean logrados o no. El narrador-detective resulta ser impotente: no es agente de ningún tipo de represalia (para esta razón tenemos Abel Romero). De manera que la novela no logra los objetivos que se articulan en el primer capítulo como puntos culminantes deseados. De modo que puede parecer que la historia no nos acerca hacia una comprensión de la Historia, sin embargo es importante remarcar que el mismo acto de exponer estos hechos, de crear referencias (no importa que después destrozadas) es el acto importante. Ficcionalizar para testificar a favor de las víctimas, a favor de los sobrevivientes y en contra de los opresores (aunque este último en menor grado según el final de la historia).

Sin embargo el narrador en ningún punto pretende dar una lección de moralidad ni pretende ser mejor o más que cualquiera. Es uno, como sus lectores, sin comprensión hacia los hechos postulados, intentando presentar una ficción, como grado hacia el entendimiento de una pura fotografía, puesto que esta realidad histórica está constantemente a la vista.

Como expone Roberto Bolaño: “En *La literatura nazi en América* (1996), hablo de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria. En *Estrella distante* (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (BOLAÑO, 2009: 20). Sin embargo, en comparación con la otra obra en la novela corta aparece de manera enfocada el lector/escritor y con su posición el proceso de la interpretación, de crear posibles explicaciones. El hecho de no revelar los secretos enfatiza incluso más este proceso, de manera que el objetivo en vez de presentar una narrativa totalizadora o un narrador omnisciente y destacado es incitar a este proceso interpretativo, incitar a comprender. Como dice Roberto Bolaño, este es el punto anterior al abismo, por lo que vale la pena vivir / escribir.

Bibilografía consultada:

BARTHES, Roland (1997): *S/Z*, Budapest, Osiris – Gond.

BÉNYEI Tamás (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

BENYOVSZKI, Krisztián (2008): *Kriptománia*, Pozsony, Kalligram.

BENYOVSZKY Krisztián (2003): *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emlékművei*, Pozsony, Kalligram.

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2009): *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis (1995): *Historia universal de la infamia*. Madrid, Alianza.

COHEN, Marcelo (2002): 'Donde mueren los poetas', en: MANZONI, Celina (comp.): Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, Buenos Aires, Ed. Corregidor.

ECO, Umberto(2003): *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.

GANTNER B. Eszter – RÉTI Péter (2009): *Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.

KERTÉSZ Imre (2008): *Európa nyomasztó öröksége*, Budapest, Magvető.

LAPIDARIO, Josep: 'Roberto Bolaño, el último perro romántico (I)', *Jot Down*, 2008.
(Enlace: <http://www.jotdown.es/2012/01/roberto-bolano-el-ultimo-perro-romantico-i/>)
(Última visita: 03/01/2013)

MANZONI, Celina (2000): 'Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal', en: ANNICK/CANAPARO (comp.): *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 119-127.

MANZONI, Celina (2002): 'Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*', en: MANZONI, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2002): 'Relatos de la vida inexplicable' en: MANZONI, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

PAZ OLIVER, María: "Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño", *Acta Literaria*, Concepción, N. 44, 2012, I. Sem., pp. 35-51.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (ed.) (2008): *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya.

RAMÍREZ ALVAREZ, Carolina : 'Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*', *Atenea*, Concepción, n. 497., 2008.

SIMUNOVIC DÍAZ, Horacio: 'Estrella distante: Crimen y poesía', *Acta Literaria*, Concepción, N. 33., 2006.

SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México D.F., Alfaguara.

SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, 1981, Budapest.

TRELLES PAS, Diego: *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. (Dissertation) 2008, The University of Texas at Austin. (Enlace:<http://www.scribd.com/doc/86360191/Sobre-La-Novela-Policial-en-Argentina#download>) (Última visita: 06/09/2012)

WHITE, Hayden (1997): *A történelem terhe*. Budapest, Osiris – Gond.