

# “Una epifanía de la locura”

Extensión del arte y revolución poética  
en el artista infame de Roberto Bolaño\*

*“A MADNESS EPIPHANY”. EXPANDED ART AND POETIC  
REVOLUTION IN ROBERTO BOLAÑO’S INFAMOUS ARTIST*

*“UMA EPIFANIA DE LOUCURA”. EXTENSÃO DA ARTE  
E REVOLUÇÃO POÉTICA NO INFAME ARTISTA DE  
ROBERTO BOLAÑO*

## Efrén Giraldo\*\*

.....  
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 8 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2013 / ISSN  
1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 113-136  
.....

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2013 | Fecha de  
aceptación: 16 de agosto de 2013. Encuentre este artículo  
en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>  
Código SICI: 1794-6670(201307)8:2<113:EDLEDA>2.0.TX;2-3

\* Trabajo derivado de la investigación "Imagen y palabra en la novela de artista en Hispanoamérica siglos XIX y XX", auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad EAFIT, en la convocatoria Pequeños Proyectos, 2013.

\*\* Profesor titular del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Coordinador de la maestría en Hermenéutica Literaria.

## Resumen

Este trabajo busca leer la novela *Estrella distante* de Roberto Bolaño a partir de las nociones de extensión del arte, vanguardia y neovanguardia. Muestra cómo, a partir de tales categorías, la obra del escritor se vincula con una reflexión sobre las nociones de revolución artística y revolución política. Se presentan las líneas centrales de la novela y se caracteriza al artista, y se exponen algunas definiciones de vanguardia y extensión del arte. También se explora cómo la novela, a través de la caracterización del artista, invierte algunos de los presupuestos heredados de las concepciones modernas de arte, literatura y política. Por último, se muestra el modo como se redefine la interacción entre espectador y obra de arte a través de la *mise en scène* de la experiencia estética. A esto, se añaden algunas ideas sobre la intertextualidad entre el arte del siglo XX y la novela de artista.

**Palabras clave:** Roberto Bolaño, Estrella distante, extensión del arte, vanguardia, arte y poder, revolución política, revolución estética.

**Palabras clave descriptores:** Bolaño, Roberto, 1953-2003, estrella distante, política y literatura, revoluciones políticas, arte y revoluciones, vanguardismo (estética).

## Abstract

This article intends to analyze the novel *Distant star* by Roberto Bolaño, using concepts as expanded art, avant-garde and neo-avant-garde. It is shown the way in which, through these notions, the process links the novel to a reflection on categories as artistic revolution and political revolution. First of all, the plot lines of the novel and the artist's features are shown; secondly, avant-garde and expanded art concepts are defined; thirdly, the article considers the way in which the novel portrays the artist as a figure that invert some assumptions given by modern conceptions on art, literature and politics. Finally, it is discussed how interaction between experimental work of art and

audience is changed in the *mise en scène* of the aesthetic experience. It is added some ideas about the intertexts of the XXth century visual arts and artist novel.

**Key Words:** Roberto Bolaño, Distant star, art extension, avant-garde, art and power, political revolution, aesthetic revolution.

**Key Words Plus:** Bolaño, Roberto, 1953-2003, distant star, politics and literature, political revolution, art and revolutions, vanguardism (aesthetics).

## Resumo

Este artigo pretende ler o romance *Estrela distante* de Roberto Bolaño das noções de extensão de arte, arte e neovanguarda. Ele mostra como, a partir de tais categorias, é o processo pelo qual o trabalho do escritor é ligado a uma reflexão sobre as noções de revolução artística e revolução política. Nós apresentamos as principais linhas do romance, o artista e algumas definições de arte e extensão artística. O trabalho apresenta as principais linhas do romance, caracteriza o artista e exhibe algumas definições de arte e extensão artística. Ele também explora como o romance, através da caracterização do artista, pode reverter alguns dos pressupostos heredados de concepções modernas de arte, literatura e política. Finalmente, o artigo mostra o modo como redefine a interação entre espectador e obra através da *mise en scène* da experiência estética. Para isso, o texto acrescenta algumas ideias sobre intertextualidade entre arte do século XX e romance de artista.

**Palavras-chaves:** Roberto Bolaño, Estrela distante, extensão artística, vanguarda, arte e poder, revolução política, revolução estética.

**Palavras chave descritor:** Bolaño, Roberto, 1953-2003, estrela distante, política e literatura, revoluções políticas, arte e revolução, vanguardismo (estética).

*En cualquier caso (...) no se mata a nadie por escribir mal, menos si aún no ha cumplido los veinte años.*

Bolaño, 1996, p. 43

## LA ESTELA DE LA ESTRELLA SOLITARIA: UNA FICCIÓN REALISTA



Imagen 1. Arturo Duclos, *Sin título*, 2005, instalación, fémures humanos y tornillos, 348 x 510 cm. Colección Roberto Edwards, Santiago de Chile.

*Estrella distante* es una novela que se publicó en 1996 en Barcelona (Bolaño, 2000), a partir de un relato incluido por el autor al final del libro *La literatura nazi en América* (1996), una especie de diccionario de escritores latinoamericanos simpatizantes del nazismo. La novela cuenta la influencia que la dictadura tiene en la joven generación de artistas y escritores que se preguntaron en el país del sur, a principios de la década de los setenta, por la posibilidad de hacer la revolución en el arte y en la vida. En el primer texto, último capítulo de *La literatura nazi en América*, el artista protagonista se llama Emilio Stevens y luego Carlos Ramírez Hoffmann; en *Estrella distante*, tiene primero el nombre de Alberto Ruiz-Tagle y, más tarde, el de Carlos Wieder. Este último apellido, traducido del alemán, significa “de nuevo” o “nuevamente” (Bolaño, 2000, pp. 50-51), una buena expresión para caracterizar a quien es la encarnación del trauma y el retorno de las imágenes conflictivas.

Las dos obras se centran en este enigmático personaje, asistente a los talleres de poesía que frecuentan el narrador de la historia y un grupo de jóvenes amigos y rivales. Los talleres literarios son, en Bolaño, aquellos espacios donde la juventud incuba las posiciones literarias futuras y prefigura la trayectoria que, según Bourdieu, marca “el espacio de los posibles” (1996, p. 89). Este es un ámbito en el que unos pocos encuentran reconocimiento, mientras que a otros les será negada toda posibilidad de consagración.

En la primera versión, el narrador se llama Bolaño y en la segunda es alguien que, aunque partícipe de los hechos, permanece sin nombrarse, lo que confiere a la narración un tono senil prematuro, propio del exilio y el anonimato a los que quedan confinadas las glorias malogradas del arte y la literatura emergente. Las actitudes de Wieder, además de los riesgos estéticos que toma su arte "extralimitado"; en el que se incorporan prácticas como la tortura, la vejación, la mutilación y el asesinato, son el distanciamiento, la impersonalidad y una extraña capacidad para no dejarse definir, o, si se quiere, para ser imagen móvil, fluctuando en el caleidoscopio de la historia. Wieder, piloto de la Fuerza Aérea Chilena, se hace pasar al inicio por un poeta autodidacta con el fin de ayudar al régimen a encarcelar a jóvenes poetas y hacer desaparecer a otros, entre ellos a las hermanas Garmendia, adolescentes que hacen suspirar a los jóvenes escritores y que se dejan embaucar por el espía, quien a la postre las asesina. Después de que el narrador va a la cárcel, se convierte en espectador involuntario de las primeras actividades artísticas de Wieder, consistentes en hacer inscripciones de textos bíblicos en el aire, usando un avión de la Segunda Guerra Mundial. Luego, se habla de nuevas aventuras aéreas, cada vez más riesgosas, de exposiciones fotográficas que muestran torturas y desaparecidos y de extrañas proposiciones artísticas, nunca llevadas a cabo. Finalmente, se cuenta cómo Wieder aparece involucrado en la filmación de cintas en las que se muestran asesinatos reales.

El artista acaba en Cataluña, luego de la dictadura, sin haber sido procesado por su participación en los crímenes, disuelto en el anonimato que le confiere la elaboración de productos no definidos como artísticos (se especula que hizo un *wargame*, pp. 108-109) y escudado en nombres y tránsitos cada vez más inverosímiles. En esta época, su credo consiste en disolver el arte en una producción hecha por todos, algo que aprende de la militancia en la Secta de los Escritores Bárbaros, un grupo extremista al que se une en Francia a finales de la década de los ochenta. Aunque aparentemente se esfuma (el título de la novela puede referirse tanto a esto como a la bandera chilena), el narrador y el otro personaje importante de la novela, Bibiano, también extallerista, dan con su paradero luego de rastrear revistas europeas de efímera existencia, crónicas, videos y datos orales precarios que hacen parte, primero, de la mitología estética de Chile, íntimamente unida con su memoria, y, segundo, del prontuario de atrocidades del golpismo. Wieder es ubicado por un detective, Romero, quien le pide al narrador identificarlo por petición de un chileno anónimo que ha ofrecido pagar por sus servicios. En un final impreciso, Wieder es quizás ajusticiado en su apartamento por el detective, mientras el narrador lo espera a la salida del lugar donde ha ayudado a identificarlo y, de alguna manera, a saldar cuentas con la historia.

Lo que ocurre con Wieder es emblemático del arte y de la política. Su carrera artística se une íntimamente con la historia de Chile en las décadas de la dictadura y la posdictadura. Por eso es mostrado en las dos obras de Bolaño como una suerte de arquetipo problemático de las traumáticas relaciones entre arte y poder que caracterizan esos oscuros años, que la novela intenta reconstruir a través de referencias a la crítica y la historia del arte contemporáneo chileno. Luego de su primer ciclo de acciones, consistente en hacer inscripciones y dibujos en el cielo y, especialmente, de un mítico vuelo al Polo Sur, vemos a Wieder organizar un evento para unos cuantos escogidos, una instalación de fotografías de torturas que muestra a los asistentes de manera teatral. Este "exceso;" que hace a sus superiores confiscar las imágenes, por el peligro que supone la divulgación de representaciones explícitas de víctimas, marca el inicio de la clandestinidad del artista, quien desaparece sin dejar rastro, justo cuando los tribunales de la democracia empiezan a requerirlo. En esa fase (todo lo sabemos indirectamente por las

investigaciones que empieza a hacer el narrador y por las imágenes legendarias y fragmentarias que proyectan los registros), Wieder, quien sigue cambiando de nombre, hace parte de grupos “de avanzada” dedicados a actividades radicales, como un comando estético proletario, encargado de hacer acciones crpulosas sobre ediciones de obras literarias clásicas. La última noticia que tenemos de su carrera, cuando el narrador lo identifica para que un detective lo ajusticie, es que ha mantenido sus actividades criminales, aunque fuera del circuito del arte, abasteciendo a una cultura del entretenimiento hambrienta de sangre.

La historia de este proceso de creación, o si se quiere de tal despliegue del “talento artístico”, tiene como correlato la historia de persecuciones y exilio a que se ven sometidos los simpatizantes del presidente derrocado y, más específicamente, los jóvenes aspirantes a escritores y artistas que ya habían configurado una escena donde la transformación política y la innovación artística buscaban el mismo propósito (Richard, 2007, pp. 13-28). De cierto modo, Wieder es el espejo borroso del narrador y una síntesis problemática de la historia del arte chileno. Vale la pena señalar que el calificativo de “infame” aparece en la primera versión de la historia y es la reminiscencia de un libro de vidas imaginarias que termina siendo el referente más importante de *La literatura nazi en América: Historia universal de la infamia* de Borges (1983). Como se recordará, esta última obra es, a su vez, un homenaje del escritor argentino a otro libro en el que aparecen acciones notables hechas por personajes poco convencionales: las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1986).



Imagen 2. Tullio Crali, *Vuelo en picada sobre la ciudad*, óleo sobre lienzo, 120 x 140 cm, 1939. Colección particular.

En *Estrella distante*, el narrador, junto con Bibiano y la Gorda Posadas, otra tallerista, se muestra como un sobreviviente de la cacería de brujas dictatorial, dedicado a la tarea de entender lo que ha ocurrido a partir de su propio destino como escritor fallido, encontrar la manera de irse del país para buscar un mejor futuro e investigar sobre el ángel del exterminio en que se ha convertido, para él y sus amigos, un sobrehumano teniente Wieder que da la impresión de haber superado todas las restricciones. Una especie de catarsis en la que la historia política de Chile se une íntimamente con la historia de su arte joven y radical.

¿Qué pasaría si un artista experimental, ególatra, libre de escrúpulos, pudiera desplegar su gigantismo valiéndose de la ayuda del aparato militar del Estado? Ese parece ser el nudo narrativo que mueve la ficción de Bolaño, quien a partir de allí hace una inversión de los presupuestos, tanto de la relación entre arte y política, tradicionalmente asociados a la vanguardia histórica, como de la novela de artista. De alguna manera, esta es también la pregunta que establece los límites mediales y éticos del arte en un contexto de revolución estética peligrosamente unido con pretensiones de restauración, orden y guerra. Una purga de la cultura, una operación de limpieza social que hace pasar la vanguardia al terreno de la inquisición. Se marca, así, una expansión del arte dictada por aquella estetización de la política a la que, según Walter Benjamin, sólo se puede responder con una profunda politización del arte (1982, p. 57).

En este punto, cabe señalar la existencia de ciertas variaciones entre la versión de la historia contada en *La literatura nazi en América* y la que leemos en *Estrella distante*<sup>1</sup>. Una de ellas se da en su régimen autoral, cuando Bibiano aparece en la segunda obra como autor de una antología de escritores nazis americanos (Bolaño, 2000, pp. 52). Además de los cambios en los nombres de personajes, la primera acción aérea contempla la inscripción de palabras en español en *La literatura nazi en América*, algo que sólo aparece decididamente en la segunda acción narrada en *Estrella distante*. Este rasgo, tal como ha recordado Ina Jennerjahn, remite directamente al poeta aviador de los futuristas y a la práctica utópica y heroica de la *aeropittura* (2002, p. 79), que encarnarían artistas como Tullio Crali.

Por otro lado, en *Estrella distante*, antes de dedicarse a los videos de torturas, el protagonista aparece como fotógrafo de pornografía, divulgador de proposiciones artísticas y autor de una obra de teatro sadomasoquista, algo que se soslaya en el capítulo, pero que en la novela se conecta con varias referencias a obras que exploran los límites corporales. Por último, la diferencia más notable estriba en que, mientras en el texto corto la exposición de fotografías crueles es una incógnita para el lector, su contenido monstruoso se revela claramente en la narración larga, pues se habla abiertamente de los desaparecidos como motivo central de las imágenes. La versión elíptica del cuento, de alguna manera, incorporaría una solución ética similar a la adoptada por el fotógrafo chileno Alfredo Jaar cuando fue comisionado para hacer una obra con el genocidio de Ruanda, y que pasa por ser una de las críticas recientes más fuertes a la representación de atrocidades con un supuesto afán crítico o documental<sup>2</sup>. Otro guiño a la plástica parece ser el adoptado como solución estética a partir de la fotografía, puesto que en ella se habla de una fotografía de una rubia desvaneciéndose en la instalación

Imagen 3. Alfredo Jaar, proyecto *Ruanda*, 1996. Fotografía ampliada, texto y clichés fotográficos. Colección del artista.



infame de Wieder (p. 98). Algo que, muy probablemente, puede entenderse como una alusión a la práctica apropiacionista de las artes visuales en la década de los ochenta (Cindy Sherman o Nan Goldin, por ejemplo, quienes muestran este motivo).

Por último, hay un detalle final en las dos versiones: la diferencia sutil en los últimos renglones de ambos textos genera la idea de que, con la novela, estamos ante una amplificación, no sólo formal, sino también semántica, de lo que se había intentado decir antes sobre las relaciones entre estética y crimen. Luego de que, probablemente, el detective ha ajusticiado al artista infame, en *La literatura nazi en América* el narrador habla de un “feo asunto” (Bolaño, 1996, p. 199), mientras que en *Estrella distante* éste le dice al detective que el episodio que compartieron ha sido “particularmente espantoso” (Bolaño, 2000, p. 157)<sup>3</sup>.



Imagen 4. Cindy Sherman, *Sin título # 153*, fotografía, 1985, 170.8 x 125.7 cm. Colección privada.



Imagen 5. Nan Goldin, *Nan un mes después de haber sido golpeada*, fotografía de la serie *La balada de la dependencia sexual*, 1984, 76 x 102 cm. Matthew Marks Gallery.

## LA VANGUARDIA POSIBLE: LA ANIMACIÓN ESTÉTICA DE LA REALIDAD



Imagen 6. Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, acción de arte, 1979. Fotografías de 39 x 28 cm. y 51 x 62 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Pese a las diferencias entre ambos textos, se puede definir un núcleo narrativo unitario que muestra al protagonista teniendo una vida como artista juvenil, luego como artista del Estado y, posteriormente, como productor clandestino y maduro en el exilio. La obra (siguiendo el modelo de la novela de artista, aunque criticándolo) escenificaría una trayectoria estelar, pero a la vez lejana y equívoca, lo cual remitiría a la realidad y al arte chilenos de principios de la década de los setenta y, más específicamente, a la dinámica de desmemoria que define el intento de lidiar con el trauma posdictatorial (Avelar); esto es algo que, en el terreno de la plástica, capta obras como la de Arturo Duclos, que también toman el emblema de la bandera como símbolo a problematizar. La descripción-narración de las obras de Wieder haría contrapunto con la

versión literaria de la vida de artistas y poetas de Chile de aquella época fabulada por Bolaño, especialmente Raúl Zurita, el grupo CADA y la Escena de Avanzada, quienes hicieron varias acciones de arte en el clima opresivo de la dictadura (Richard), algunas de ellas concebidas con fines opuestos a los que Bolaño les atribuye. Una de estas acciones, por ejemplo, consistió en poblar de cruces blancas las vías públicas simulando señales de tránsito y fue hecha por Lotty Rosenfeld, también colaboradora de las acciones aéreas posteriores de Raúl Zurita, quien es el referente de Bolaño para su personaje. Con ello, entonces, estamos ante un aspecto de clara referencia documental, ya estudiado por varios trabajos, y al que, por lo menos en alguna ocasión, el mismo poeta Raúl Zurita se ha referido para criticar al novelista (Bolognese, 2012). Esto muestra, además, que el tipo de obra de arte presentada en la novela sólo puede hacer una representación opaca del acontecimiento traumático. Incluso, parece decir la novela, el mismo arte de acción puede ver trastocada su vocación crítica si se pone al servicio del establecimiento y coopera en la conversión de la política en espectáculo. Poema, pintura, fotografía y *film* son fragmentos fallidos que muestran la impotencia de la mimesis para interpretar lo ocurrido y dar algo coherente a la memoria y a la reconstrucción histórica. Por tanto, dado que la obra de arte presentada en la obra literaria es su propio espejo, esta insuficiencia cabe tanto a las obras de Wieder como a la novela que estamos leyendo. Una idea adicional sustenta esta hipótesis: como en toda novela de artista, se puede suponer que las obras de arte que en ella aparecen son excusa para hablar indirectamente del propio trabajo del escritor.

Imagen 7. Raúl Zurita, "Mi Dios es hambre", *Arteparaiso*. "Mi Dios es hambre / Mi Dios es hambre / Mi Dios es cáncer / Mi Dios es vacío / Mi Dios es ghetto / Mi Dios es nieve / Mi Dios es hombre / Mi Dios es dolor / Mi Dios es (...) mi amor de Dios (...)" inscripción aérea, acción de arte con cinco aviones sobre el cielo de Nueva York, junio 2 de 1982.

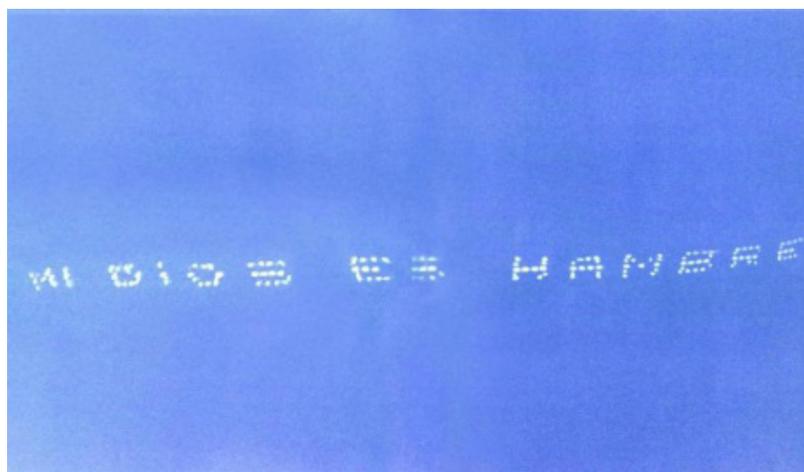
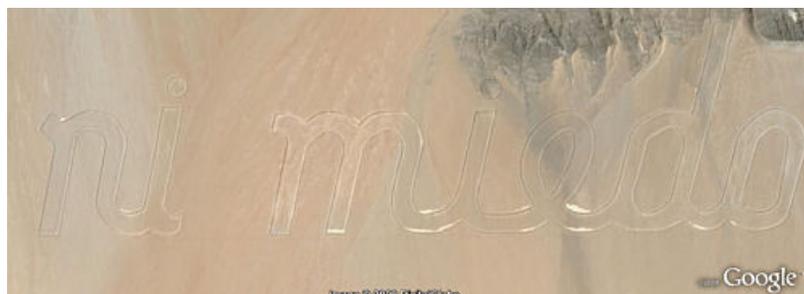


Imagen 8. Raúl Zurita, "Ni pena ni miedo", *La vida nueva*, 1993, inscripción en el desierto chileno con ayuda de retroexcavadoras, fotografía aérea de Google Earth, 3000 mt. X 400 mt., coordenadas 24°2'49"S 70°26'43"W.



Si bien la obra de Bolaño ha sido leída en clave estética, en vinculación con una pregunta por la función sanadora del arte y la literatura, no ha habido esfuerzos por explicar cabalmente

los fenómenos artísticos allí presentados, los cuales aquí se caracterizan como extendidos en el ámbito formal o medial y extralimitados en el contexto de la acción social<sup>4</sup>. La mayoría de trabajos dan por supuesta la existencia de una tradición neovanguardista en Chile, acallada por la dictadura, la cual estaría representada más o menos fielmente en *Estrella distante* con algunas variaciones, con el propósito de hacer una especie de fresco del sistema artístico de este país, del cual Bolaño habría hecho parte (Jennerjahn, 2002; Bolognese, 2009). Aunque resuenan en tales lecturas algunas frases ya emblemáticas del problema ético del arte contemporáneo (“escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, Adorno, 1962, p. 29; “no hay un documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie”, Benjamin, 1971, p. 81; el arte puede convivir con lo inhumano, Steiner, 1999<sup>5</sup>; “allí donde se quiere poseer esclavos es preciso contar con toda la música posible”, Tolstoi, citado en Quignard, 1998, p. 124), no se ha establecido cómo la colisión entre ética y estética tiene en la extensión del arte uno de sus puntos de partida para una ficción de artista contemporáneo como la que creó Bolaño. Esto es algo que solamente algunos textos relacionan tangencialmente: por ejemplo, a través del parentesco entre las obras de Wieder y el *ready made* (Rodríguez, 2010, p. 184) o a través de la intertextualidad que la narración de las acciones aéreas plantea con el ya mencionado futurismo italiano (Jennerjahn, 2002, p. 79) y con las obras del mismo Raúl Zurita.

Así, además de una lectura en clave traumática, o alrededor del problema de la memoria (los tópicos dominantes en la recepción del personaje artista, Ramírez, 2008), señalamos la conveniencia de entender la manera en que *Estrella distante* fabula los límites del arte, en un escenario ideológico y material caracterizado por la extensión y la extralimitación de sus funciones y alcances, tanto en lo material como en lo conceptual. Un análisis que demandaría exponer qué tipo de arte se muestra (a qué paradigma obedece) y qué obras de arte históricas aparecen tácitamente cuando se describen o comentan las obras plásticas o performativas presentes en la ficción, de manera similar a como hemos hecho con el futurismo, Jaar, Golding y Sherman. En últimas, debe reconocerse que el mecanismo base de la novela de artista, y más aun de la novela histórica de artista, es la intertextualidad. Esta es una estrategia que le permite a la ficción ser la recreación de otras escrituras que ayudan en su tarea de ilusionismo referencial: la historia del arte y la crítica del arte.

Permanentemente, la obra de Bolaño, ya sea con la historia del proceso artístico de Wieder, o a través de la alusión a otros artistas secundarios (poetas, acróbatas, cantantes, pintores), plantea una pregunta por los límites del arte y por su capacidad de entrar en vecindad, cuando no en intersección y equivalencia problemática, con la misma realidad. Una realidad en la que, finalmente, la obra de arte quiere intervenir, pero a la cual acaba por “infamar”, sobre todo si tenemos en cuenta la capacidad de aniquilación que da a Wieder el hecho de poder usar el aparato represivo del Estado cuando va a llevar a “feliz término” sus acciones, las cuales, por lo menos al inicio, tienen un carácter “oficial”.

Un primer elemento para definir la aparición de la extensión del arte es la manera en que la novela escenifica el juego con los límites entre medios y géneros artísticos establecidos, particularmente con Wieder y con otros *Doppelbegabung* (*doubletalented*) de la obra, como el escritor y dibujante polaco Bruno Schulz, a quien el narrador lee cuando espera la llegada de Wieder en un café (pp. 151-152), o como el acróbata sin brazos que pinta y escribe con la boca y los pies. Difícilmente, podríamos decir que lo hecho por Wieder se circunscribe a algún tipo de actividad artística tradicional. Por supuesto, no sólo hablamos de que algunas de sus acciones involucran elementos provenientes de diferentes lenguajes artísticos: sus inscrip-

ciones aéreas tienen tanto de poesía, como de danza, pintura y acrobacia, mientras que su exhibición fotográfica introduce elementos del *performance* y la instalación. Se trata, también, de que muchas de sus obras intentan superar cualquier definición canónica de la poesía o el arte, lo que caracterizó directamente la Escena de Avanzada y el grupo CAD (Richard, 2007, pp. 16-17), usados por Bolaño como referencia. Piénsese, por ejemplo, en los comentarios que el narrador atribuye a Wieder y a otros personajes, en los cuales se dice que la poesía nueva “no se escribe” sino que “se hace” (p. 25); o, también, en la idea de que las concepciones vanguardistas sobre la autoría literaria deben llevarnos a una última revolución, aún pendiente: la desaparición de la literatura misma (p. 143).



Imagen 9. Bruno Schulz, “Undula con los artistas”, de *El libro idólatra*, 1920-22, cliché verre, 9,8 x 14.5 cm. Colección privada.

Otro aspecto es la presencia del cuerpo como soporte y obra en sí misma, no como medio o instrumento que laboriosamente produce un resultado estético. Esto, por supuesto, podría tener correlación con la aparición de soportes alternativos que desacralizan las superficies nobles de consignación de la obra de arte, y que por lo mismo le permiten al aparato estatal inocular más fácilmente su veneno en la sociedad. El cuerpo humano, como es de suponer, podría ser visto, a lo largo de la carrera de Wieder, como una superficie que va siendo parte integral de su concepción extralimitada del arte. Primero, su cuerpo termina siendo la obra misma, su figura heroica y apuesta, fotografiada al lado del avión, batallando con los elementos, presentada de manera hiperbólica en revistas y periódicos. Pero, luego, son los cuerpos de sus víctimas, primero fotografiadas y luego filmadas, los que intentará mostrar como obras de arte, en las que ha obrado su poder la “nueva poesía de Chile”. En este punto, tiene especial interés el hecho de que, en medio de su proceso, Wieder aparezca asociado con una vanguardia tardía que busca obtener una relación más estrecha con la literatura dispersando secreciones (excrementos, semen, sangre) sobre obras maestras de la literatura (p. 139). Esto es algo que, de cierta manera, cooperaría con una permanente extensión ambiental y sensitiva, que lleva la obra de arte a ser juzgada ante todo como experiencia, como una articulación de sucesos “en los bordes” que, a la postre, favorece el abuso del mismo cuerpo represivo. La obra es, de esta manera, un acontecimiento participativo, una forma relacional (Bourriaud, 2006), una suerte de evento en el que todo puede estar hecho por todos y en el que la animación estética de la realidad está garantizada por una reificación de lo participativo. No en vano

la novela intenta, permanentemente, señalar el carácter de *soirée* que tienen los certámenes o encuentros artísticos que suceden, aquella suerte de concepción celebrativa del hecho artístico ya advertida por Gadamer (1991, p. 65) y actualizada, por ejemplo, en la estética relacional de principios de siglo XXI (Bourriaud, 2006).

No podemos tampoco olvidar que la novela muestra una ruptura de la idea convencional de autoría, en la forma de su colectivización y, aun, de su desaparición. Esto ocurre cuando, por ejemplo, Wieder hace inscripciones plásticas en el aire en compañía de otros pilotos (p. 43) o cuando se dice que la Secta de los Escritores Bárbaros hace veladas para infamar los libros un fin de semana (p. 139). Un detalle igualmente iluminador es que se hable de obras literarias en las que aparecen cuerpos con posibilidades eróticas ilimitadas. Así, por ejemplo, ocurre con la historia que se cuenta sobre una supuesta mujer a la que le salen anos y rajadas por todo el cuerpo, hasta que se desmaterializa en el desierto, luego de haber pasado varios años oculta en un burdel (pp. 75-76), y que parece evocar las ilustraciones del artista Hans Bellmer para las obras de Sade y Bataille (1965), en las que se expone tal extensión sensitiva. O, también, se encuentra la referencia a la historia que posiblemente escribió Wieder, donde aparecen unos siameses que se infligen torturas con finalidad erótica (pp. 103-104) y que evoca, con la historia antes mencionada, la dinámica expansiva de la *libido scribendi* del surrealismo. También, puede pensarse en la condición del hombre al que le faltan los dos brazos, que se convierte en artista y dice que la manera correcta de leer es la suya, es decir, con la lengua (p. 85).

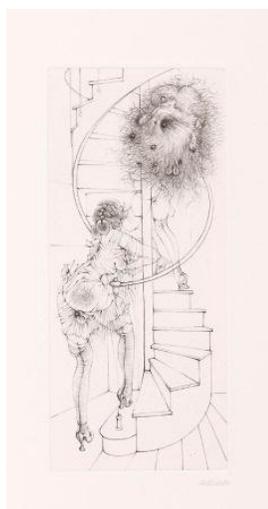


Imagen 10. Dibujo de Hans Bellmer para *Madame Edwarda* de Georges Bataille, 1965, 3,8 x 2,47 cm. Colección privada.

Por otro lado, *Estrella distante* despliega una idea que es común a casi toda la obra de Bolaño: la relación que hay entre renovación artística y juventud. En este orden de ideas, el arte joven se caracteriza por dos rasgos: el uso del espacio no convencional y la crítica al marco institucional, rasgos que ostenta como una de las marcas carismáticas de su legitimidad. Esto resulta más significativo aun si pensamos que la novela no muestra instancias de consagración tradicionales. El arte se hace con los propios recursos, defendiendo las posiciones en un escenario lleno de creadores emergentes y de dificultades económicas. Siempre la instancia que canoniza está distante, como un eco de la gloria alcanzada por alguno que, ya aburguesado, pierde el aura luminosa de la misma marginalidad. Ni la academia ni el museo ni el establecimiento editorial se ven en la obra, salvo cuando se cuenta cómo alguno de los escritores exiliados logra algún reconocimiento, el cual se presenta más con una especie de

desdén caricaturesco, o, también, cuando se exponen los reconocimientos que conservadores, católicos radicales y fascistas hacen a las osadías de Wieder. Vanguardia y juventud, como ha mostrado Carlos Granés (2012) en un ensayo reciente, serían dos categorías inextricablemente vinculadas entre sí a la hora de pensar la vanguardia.

Ahora bien, de esta extralimitación y de esta independencia se derivan dos asuntos importantes, los cuales reafirman la pertenencia de los artistas de *Estrella distante* al cometido vanguardista. Por un lado, en términos conceptuales, busca siempre una intersección entre realidad y arte, la cual, a veces, adquiere el aspecto de equivalencia, como cuando, buscando la disolución, Wieder defiende la idea de poner el crimen de todos los días en la órbita de la creación. Algo es artístico porque así lo decide el artista, porque es un acto de enunciación, no un enunciado. Por otro lado, aparece una definición de la obra de arte a través de la noción de "acción"; es decir, la posibilidad de que ésta haga parte de la vida y sea juzgada más por sus intenciones (por la particularidad de su ideación) que por sus resultados, como ocurre en las proposiciones de arte-acción divulgadas por Wieder y que, al parecer, nunca se llevan a cabo. Esto, por demás, se expone para suscitar una pregunta aun más importante: ¿es posible una extralimitación libertaria de las formas del arte en un ambiente social y en un contexto político opresivos?

El tema de las palabras en libertad, mencionado recurrentemente en *Estrella distante*, es importante también porque pone en primer plano la incidencia que la literatura tiene en la realidad social y porque señala el carácter azaroso, y a la vez proposicional, que preside la creación. Es en este contexto, por ejemplo, donde aparece una frase irónica, inicialmente referida al uso del latín en los poemas aéreos de Wieder, y luego aplicable al origen católico de sus intereses o, más bien, a los poderes extramundanos de los que quiere servirse: cuando el narrador, prisionero en el campo de concentración andino, ensaya una explicación a propósito de las inscripciones aéreas que ha visto sobre su cabeza, especula con que "el latín se incrustaba mejor en el cielo" (p. 45). Lo anterior plantea una estrecha relación entre inhumanidad y lenguaje y pone en escena la tesis según la cual la mejor manera de corromper una cultura era corrompiendo su manera de comunicarse. Esta idea aparece también cuando el crítico católico Nicasio Icabache, una caricatura del crítico de arte avanzado que sin embargo sigue al Estado y a la Iglesia Católica, previene a Wieder de lo inconveniente que puede ser la vanguardia para un arte cabal (p. 46) o, similarmente, cuando va a ocurrir el asesinato de las hermanas, y el narrador presume que Wieder pensaba en ese momento que estaba haciendo una obra poética.

Ahora bien, esta expansión, esta extralimitación medial, autoral, ideológica y material de la obra aparecida en Bolaño no es nueva. Se trata de algo visible, tanto en la historia del arte del siglo XX, como en la misma teoría, la cual se ha visto obligada a cambiar sus presupuestos para poder tener una definición más completa del arte y explicar comportamientos tan disímiles como el *ready made*, el *collage*, el ensamble, el objeto encontrado, el arte corporal, el *happening*, la apropiación, la deriva y el arte conceptual. Todas estas formas buscarían lo que Alan Pauls ha captado con nitidez en la obra del chileno:

[Bolaño] consuma como nunca el principio vanguardista último: la abolición del límite entre las esferas, las prácticas, las órbitas humanas; la extinción de las autonomías y las especificidades; la disolución del arte en la vida. (2012)

Como se sabe, para Danto (1999) la existencia de obras de arte que comparten características perceptivas con las meras cosas obliga a que el arte deba buscarse en un lugar distinto

a las cualidades perceptivas de los objetos. Debe recurrirse al descubrimiento de la atmósfera teórica que hay detrás de las obras, es decir a la declaración filosófica del artista de la que las obras son encarnación y, ulteriormente, a la inclusión de la intención artística en sus propios códigos. Esto debería llevarnos a reconocer que no hay un paradigma unitario de lo que debe ser el arte, ni mucho menos una idea única sobre la dirección que debe tomar la historia. El pluralismo sería, en ese sentido, el rasgo distintivo del arte con posterioridad a los años sesenta, un arte caracterizado por la ausencia de una dirección específica y por la expansión de sus posibilidades estilísticas hasta niveles desbordantes.

Por su parte, para Simón Marchán Fiz (2007) esta extralimitación es el resultado de la incorporación de las estrategias contrainstitucionales usadas por el arte mismo a su retórica. De alguna manera, es también la derivación tardía de la querrela entre antiguos y modernos, manifestada en el siglo XIX como oposición entre estéticas accidentales y estética normativa. Este es un proceso que va desde la disputa entre clasicistas y modernos en el siglo XVII y que concluye en el arte extralimitado de hoy, pasando por las polémicas sobre si las obras de Courbet y Manet eran o no arte, por la discusión aduanera sobre el carácter artístico o no de la escultura de Brancusi *Pájaro en el espacio* y por la querrela más famosa del siglo XX, la engendrada por el rechazo de la *Fuente* de Marcel Duchamp en 1917 (Marchán, 2007). Un proceso que el autor español resume así:

Emitidos por la Academia, el Salón, los museos y las galerías, los considerados expertos, la crítica, el público innominado, una corte jurídica, el mercado o los medios, es decir, por las diversas instancias de la "institución arte," [los criterios de diferenciación artística] se almacenan en la memoria colectiva, sedimentados en codificaciones o normas difusas que crean una cierta jurisprudencia espontánea o crítica de la que brotan nuevas legitimaciones. Nada mejor para comprobarlo que extraer brevemente de sus desenlaces los dos corolarios más sobresalientes. Si el primero afecta a la *teoría institucional* en estética y la *crítica institucional* en las artes, el segundo impulsa la *extensión del arte* (p. 72, cursivas dentro del texto).

Por otro lado, el teórico George Dickie (1997) asocia este fenómeno con un incremento del repertorio formal a partir de obras y prácticas (candidatas a valoración estética) que desestabilizan el sistema, que, con la adopción y oficialización de esas nuevas formas de producción que ha albergado, debe reacomodarse y ampliar o modificar severamente sus criterios de validación. Ya en el terreno de las ficciones de Bolaño, Pauls (2012) dice algo parecido:

(...) la Vida Artística es un principio de *inmanencia*, una especie de campo informe, antijerárquico, sin más allá, que lo procesa todo –política, sexualidad, socialidad, territorio– y se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias.

Ahora bien, esta extensión (que compromete lo físico y lo conceptual) se insinúa en su faceta más problemática cuando se muestra la deriva mortal del arte expandido, es decir, cuando el arte puede hacer cosas que amenazan la vida del artista y del espectador o que crean una situación intolerable moral o éticamente, en una extensión del principio de *shock* o de lo que el mismo Marchán denomina "golpes de efecto" (2007, p. 70). Es decir, una animación estética de la realidad que es capaz de "tomar

las armas” y emprender una modificación radical de lo existente. Sería algo que no sólo se vería en el asesinato, el cual había sido relacionado con las bellas artes desde el siglo XIX con De Quincey (2011), sino también en un conjunto de indicios sobre la estetización de la muerte, diseminados por todo el entramado de *Estrella distante*. En un escenario permisivo, plural, donde cualquier cosa puede ser arte, un artista con un arma puede ser un peligro real, máxime cuando cuenta con el Estado totalitario como el garante de la inscripción social de sus acciones. Esa parece ser la especulación hecha por Bolaño, quien da un giro de tuerca atribuyéndole a un militar esa facultad para unir propósitos dispersos que pueden coincidir en una obra de arte, reciclados de la observación de las acciones de arte de la Escena de Avanzada en Chile. Esta relación entre extralimitación ética del arte y poder policial ha sido estudiada a través del examen de una relación conflictiva entre vanguardia y sentido del mal en un trabajo como el de Companys (2010, p. 86). Dice la analista:

Sin embargo, justamente lo que observamos en las novelas de Bolaño es el cuestionamiento y la problematización de la estética (y la ética) del mal, una exploración de sus límites perversos, siniestros y oscuros, y del sentido o sinsentido de la literatura a la luz de ciertas experiencias contemporáneas del horror. (p. 87)

Esto, visto desde esta perspectiva, tendría una doble implicación, teórica y práctica, en la novela de Bolaño, una articulación que también reconoce Marchán en el ámbito teórico: “Mientras que la *extensión del arte* incide sobre su concepto, la *expansión de las artes* denota los desplazamientos centrifugos que dilatan y traspasan las fronteras de los géneros” (2007, pp. 87-88, cursivas dentro del texto).

Las pruebas de la cohabitación de arte experimental y muerte (o, si se quiere, entre experimentalismo medial y extensiones sociales) son abundantes en *Estrella distante*. Por ejemplo, está presente cuando se cuenta que uno de los talleres, el del poeta Diego Soto, funciona en un salón contiguo a la morgue de la Facultad de Medicina de la Universidad de Concepción (p. 20), o cuando se dice que, en algunos de los poemas de Wieder, aparecen armas o alusiones veladas al exterminio y a la purificación apocalíptica. Aparece más aun cuando, justo antes de matar a las hermanas Garmendia, el narrador especula que la frase que pudo estar en la cabeza de Wieder fue “Yo les voy a dar poesía civil” (p. 31), e, incluso, cuando se dice que en el asesinato de las mellizas se consuma la aparición de “la nueva poesía chilena” (p. 30).

Esto último, por supuesto, prefigura algo más radical: el modo en que práctica artística y asesinato van a coincidir después en la terrible forma de extensión artística, de infame alteración estética de la realidad, que tomará el arte de Wieder, algo que aparece también de manera siniestra en *Nocturno de Chile*, obra que cuenta cómo, mientras se leen poemas en un salón, se tortura en el sótano a opositores del régimen de Pinochet (Bolaño, 2009). Esto, por supuesto, en el caso de *Estrella distante*, va a manifestarse en las fotos de cuerpos desmembrados y en los videos con registros de crímenes, así como en los poemas aéreos neofuturistas en los que se hace un elogio de la muerte y el crimen sobre la cabeza de las mismas víctimas. Esta inclinación también aparece insinuada cuando el narrador dice que, a uno de los directores de talleres, dada la pugnacidad de las posiciones artísticas, algún rival pudo desearle la muerte por razones estéticas y no políticas (p. 75).

Todos estos enunciados, aparentemente ocasionales, tienen una justificación narrativa evidente: preparar la teodicea de la crueldad que presidirá las acciones artísticas de Carlos Wieder y la manera en que el arte dejará un hálito sulfuroso en la exasperación de los tiempos aciagos del exterminio. Esto, más allá de las referencias históricas y geográficas concretas, confirmaría, de la misma manera, cómo en tiempos de inhumanidad el arte siempre aparece en diálogo con la posibilidad de ejercer la crueldad sobre los demás.

Los detalles sobre esta relación se mantienen en la obra, incluso hasta el final, cuando Wieder parece haber sido convertido, por obra de la historia y el imperio de la ley, en un simple asesino. Así, cuando al final aparece en escena el detective justiciero, a quien no hay empacho en presentar como alguien que resuelve crímenes como si fueran *puzzles* (p. 121), la estética se pone de presente nuevamente para referirse a la muerte, esta vez de una manera esperpéntica. El narrador cuenta que el detective proyecta retirarse fundando un negocio de vejez con el que espera crear un establecimiento de pompas fúnebres, lo que permitirá a la clase media embellecer sus “fiambres” y poder hacer una despedida con clase a sus finados (p. 146). ¿Qué mayor unión, entonces, podría haber entre arte y trascendencia que ese macabro rictus final, en el que la celebración se une con una cosmética postrera y sorprendentemente igualitaria?

Ahora bien, pese a lo dicho anteriormente, es llamativo que este coqueteo estético con la muerte, el cual parece desfilarse por toda la obra como una de sus líneas de sentido más poderosas, no contemple el suicidio, el cual, como se sabe, aparece como uno de los mitemas más asociados a la extensión del arte practicada sobre el propio cuerpo del artista, como en las acciones corporales extralimitadas de Gina Pane y Marina Abramovic, en los saltos al vacío de Yves Klein y Ana Mendieta o en las mutilaciones de Brus y Pinoncelli. No solamente nadie se mata en la obra de Bolaño (incluidos editores y poetas fracasados o delirantes creadores que no pueden llevar a cabo lo que desean), sino que el arte aparece como una opción extraordinariamente redentora por su misma absurdidad, como algo que no sabemos si es bueno, pero que finalmente justifica la vida en medio del fracaso de todos los días. Así lo dice por ejemplo Lorenzo, aquel hombre al que le faltan los brazos y que, dada su anomalía (entre ellas la de ser homosexual), sólo puede acabar siendo un artista: “Matarse (...) en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto.” (pp. 82-83).

## LA TRADICIÓN DE LA NOVELA DE ARTISTA EN AMÉRICA LATINA: UNA INVERSIÓN DE MOTIVOS

La tradición de novela de artista en que se inscribe la obra de Bolaño responde a una especie de subclase bien determinada: se trata, hasta cierto punto, de una novela de artista (*Kunsterroman*), que enseña algunas de las características de la novela de formación (*Bildungsroman*), género del que depende la historia novelesca sobre un ser humano que tiene el arte como preocupación de su existencia. Abundan en esta tradición los creadores tormentosos y turbulentos, pero escasean los distanciados y fríos, uno de los méritos de la novela de Bolaño, quien con ello postularía una ideología de la producción más cercana al paradigma del distanciamiento de Marcel Duchamp o a los artistas conceptuales, que uno centrado en el artista expresivo y genial, heredado del romanticismo y que se filtra a las ficciones que tratan de la creación plástica.

*Estrella distante* pertenecería, entonces, indirectamente, a aquella tradición más específica de obras novelescas dedicada a mostrar artistas visuales o artistas de la imagen, “novela de artista visual”; si se quiere, pese al hecho de que Wieder es también poeta. Sin embargo, añadamos que, en ella, hay una peculiaridad más importante aun, la cual proponemos acá como rasgo adicional de caracterización. Bolaño presenta a un creador que usa diversas estrategias experimentales para comunicarse, a veces incluso de manera combinada, lo cual nos pondría en la órbita de una “novela de artista contemporáneo” o de una “novela de artista de vanguardia”. Aclaremos por el momento que, pese a que ello instaure una diferencia crucial con otras novelas de artista (el equivalente satírico de *Estrella distante* y *La literatura nazi en América* podría ser *Crónicas de Bustos Domecq* de Borges y Bioy, otra ficción sobre arte extralimitado, 1997), la obra asume algunas de las convenciones del género, más allá de que las invierta y las use para cuestionar la manera tradicional en que las ficciones han definido positivamente lo estético. Es decir, son narraciones impulsadas por esa suerte de mecánica aseverativa, asociada por Michel Riffaterre (2000) con todas aquellas escrituras literarias sobre el arte, y que incorporan, quiéranlo o no, una retórica del encomio sustentada en la figura de la ecfrosis (p. 167), pero que en Bolaño aparecen interrogando de manera crítica la aseveración que, tal vez irreflexivamente, el lector hace cuando le preguntan sobre la relación que hay entre el bien, la verdad y la belleza<sup>6</sup>. La novela enseña, por ello, que aunque la literatura y el arte pueden tener que ver con el decoro y la buena educación también pueden promover acontecimientos atroces.

Cuatro tópicos de la tradición de la novela de artista aparecen insinuados en la obra de Bolaño, con una inversión o una aproximación paródica que, pese a sus elementos trágicos, relacionados con la historia de los países agobiados por el totalitarismo, cuestiona uno de los fines de la novela de artista: mostrar la excepcionalidad humana derivada de lo estético o, por lo menos, la singularidad espiritual del creador. Aquella suerte de aproximación a la obra excelente que deja adivinar a un autor-héroe detrás y está también presente en los orígenes de la literatura artística, por ejemplo, en Vasari y sus *Vidas* (2004), el cual es, quizás, junto con las anécdotas narradas por Plinio y las descripciones de Filóstrato y Calístrato, la fuente de la imaginería narrativa occidental sobre el artista plástico.

El primero tiene que ver con el aura casi divina de la creación, es decir, lo que en varias ficciones de artista se cubre con el ropaje del poeta o pintor demiurgo. Algo que aparece en escritores como Poe en “El retrato oval” (pp. 130-133) o Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1975), obras que coinciden en dotar a la imagen producida por el artista-dios de un poder mágico o infamante. El artista aparece en Bolaño, sin embargo, como alguien capaz de acciones sobrehumanas, no sólo por el reto que supone un arte de acciones colosales, sino también por su capacidad para desaparecer, de convertirse en casi una ficción inaprensible para los nuevos señores del poder: la democracia deliberativa, abierta, pero a la vez banalizadora, cuando incorpora métodos de memorización provenientes del espectáculo (Avelar, 2000). Su superhumanidad es, en este caso, una atribución que le hacen sus víctimas, la manera en que pasa de leyenda mediática a curiosidad de archivo. En esta medida, la gran obra de arte de Wieder es la invención de sí mismo, la creación de una figura autoral llena de atributos problemáticos que vive con nitidez en las historias rocambolescas que sobre él circulan; esto mismo ocurrió en el mundo del arte con artistas tan disímiles como Picasso, Duchamp, Dalí, Warhol o Beuys, cuyo principal legado es haber inventado una manera de ser artistas y, como tales, vivir una vida reconocible como arte.

El segundo elemento remite a la lucha proverbial del artista con los elementos, aquella suerte de lidia con la naturaleza que ha asociado al protagonista de las narraciones sobre el artista (ficcional y no ficcional) con el ejercicio de la alquimia, con una inmersión iniciática en la que se está buscando una especie de piedra filosofal en la belleza, la unidad de efecto, la convulsión o el caos. Como ocurre con Frenhofer en *La obra maestra desconocida* de Balzac (1991) o con Paolo Uccello en una de las vidas de Schwob (1986), se nos muestra a creadores abismados en un trazo, un tono o una forma esquiva, en una atención excluyente a su proceso creativo, la cual los margina de cualquier consideración tendiente a la acción social positiva. Esto, en la novela de Bolaño, se manifiesta con el hecho, quizás paradójico, de que aunque Wieder es un artista ocupado de lo absoluto, de lo puro y de lo espiritual su área de interés es la exasperación de la misma materia y la problematización de la recepción de sus creaciones. Algo visto, por ejemplo, en su batalla con el aire, el humo y el agua en su vuelo al Polo Sur o en su búsqueda permanente de un nuevo arte que lleve la poesía a la vida cotidiana.

El tercero postula la difícil relación del artista con la sociedad de su tiempo, un motivo que está presente en el intento de representación del artista que se ha hecho en el género y que, en el caso de Wieder, lleva al aislamiento y, luego, a la proscripción. Este es un rasgo que está en casi todas las novelas de artista escritas en la modernidad, como en Zola y *La obra* (2008), en Huysmans y *Al revés* (1917) o en Silva y *De sobremesa* (1993), y que orienta la narración hacia la presentación de un conflicto vital insoluble del artista con la cultura burguesa. La autonomía radical, producto del conflicto comunicativo primigenio del artista con su público y de su imposibilidad de acción social, se plantea de diversas maneras, por ejemplo cuando se expresa que Wieder sólo tiene obligaciones con su arte o cuando se dice que no le tiene “miedo a la incoherencia” (p. 91). Como en el mundo del arte, la autonomía exacerbada dará licencia para la expansión hasta límites impensados.

El cuarto de estos aspectos, presente en la novela de artista moderno, se da cuando se muestra la ingobernabilidad del arte, la incapacidad que la institución tiene para inscribir al artista en sus convenciones. El artista aparece, entonces, como alguien sólo obediente a la búsqueda artística intrínseca, lo que sólo podemos figurarnos como autonomía radical, si pensamos en Wieder y su atención exclusiva al interés de hacer una renovación de formas y definiciones de arte y la poesía con indiferencia de lo que, en el terreno moral o ético, pueda llegar a producirse. En este sentido, es de resaltar también la manera en que, cómicamente, los militares que parecen desconfiar del arte desafiante de Wieder enfrentan la contemplación de obras experimentales y no saben qué hacer con ellas. Por temor a parecer “poco avanzados” o poco inteligentes, empiezan apoyándolo, pero luego, cuando la evidencia documental compromete al régimen que defienden, optan por definirlo como un “insensato” y acaban por confiscar sus imágenes (p. 100).

No en vano un detalle aparentemente menor pero significativo, si se mira con cuidado, aparece cuando se habla en la novela de una de las secciones que Bibiano escribe para la *Antología de la literatura nazi en América*, trabajo que supuestamente recorre una década y media de poesía chilena. Bibiano elige intitular su capítulo sobre Wieder “La exploración de los límites” (p. 117). Este es un apelativo que, sin duda, parodia uno de los lugares comunes de la crítica de arte, presente en uno de los análisis más famosos de la teoría del arte en Norteamérica (Krauss, 1979) y que origina la noción de extensión aquí analizada.

## INDIFERENCIA (EST)ÉTICA: BANALIDAD DEL MAL Y ESTETIZACIÓN DE LA CRUELDAD

En el libro *Eichmann en Jerusalén*, publicado por Hannah Arendt en 1963 (1999), se propone una tesis que cabría invocar a propósito del sentido expansivo social de la obra de Bolaño: la de la banalidad del mal. Esta es una idea con la cual la periodista y filósofa contradice la idea de que el militar nazi, uno de los responsables de la “solución final” adoptada contra el pueblo judío, y capturado novelescamente en Buenos Aires, era un pozo de maldad. Simplemente en algunos espíritus el mal puede ser también producto de la mediocridad e, incluso, de una conciencia plenamente aplicada al cumplimiento del deber burocrático, como en las SS, o estético, como en el caso de la FACH (Fuerza Aérea Chilena). El resultado: por un lado, la *Shoah* y, por el otro, la serie de desaparecidos, violaciones, huérfanos y masacres que unen el destino doloroso de América Latina en la segunda mitad del siglo XX. En el reportaje de Arendt, en el que se narran los pormenores del juicio, a la vez que asuntos de la vida del militar, mediocre e “infame” de Eichmann, leemos:

Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes. (Arendt, 1999, p. 368, cursivas dentro del texto)

Este es un asunto que tal vez resuena en la apreciación del mismo Bolaño sobre *Estrella distante*, a la que caracterizó después como su “aproximación (...) al mal absoluto” (Bolaño, 2008, p. 20).

Si bien Wieder está lejos de ser un simple burócrata o alguien que sigue las órdenes de sus superiores sin someterlas a juicio (algunas de sus acciones artísticas no cuentan con el beneplácito de la línea de mando y, antes bien, acaban por escandalizar a los superiores), es evidente el grado de distanciamiento que tiene con respecto al dolor que producen en los demás sus actividades, las cuales parecen ser sólo un instrumento para el despliegue técnico de convicciones que no contemplan ningún límite moral. Es una suerte de indiferencia promovida por una preocupación estética y literaria y por su buena educación, que le permite llevar decorosamente sus tareas de funcionario del régimen, involucrado en tareas elevadas de cultura. Es decir, la obligación que Eichmann debe al partido y a las exigencias laborales aparece en Wieder como deber con el arte y atención a su propia determinación creativa. Una especie de encarnación cuasiprofesional de los demonios que, según Max Weber (2004), han sustituido al hombre auténtico: el esteta sin corazón, el burócrata despiadado y el especialista sin espíritu (p. 249)<sup>7</sup>. Todos ellos, por demás, presentes en las caras de Jano del enigmático personaje de Bolaño.

No obstante, vale la pena aclarar que, cuando el narrador resume los testimonios de los otros militares en los juicios, se esmera en señalar cómo ellos siempre lo vieron como alguien que estaba cumpliendo con su deber, atendiendo lo que cualquier chileno hubiera hecho, etcétera (pp. 117-118). El clímax de esta apelación al deber aparece en la novela con una pregunta que curiosamente implica una justificación narrativa: “¿Quién, en medio del terremoto de la historia, podía culparlo de haberse excedido en el cumplimiento del deber?” (p. 118).

En este punto, resulta importante invocar una línea del arte de vanguardia y de neovanguardia que codifica las nuevas formas de la experiencia estética a partir de una suerte de

terapia de choque, ya advertida por Antonin Artaud en su idea para un "Teatro de la crueldad" (2001), y que derivaría después en ideas expansivas como las del *Living Theater*, el *Fluxus* y el *happening* de los años sesenta. Esta línea empieza en la idea de convulsión de los surrealistas, pasa por la reivindicación de lo grotesco y repulsivo en el arte corporal de los sesenta o las obras vomitivas de los accionistas vieneses y llega hasta acciones artísticas radicales en el arte más reciente, como pagar a inmigrantes ilegales para que sostengan por horas una viga pesadísima en la galería de arte o para que se dejen tatuar permanentemente una línea continua en sus espaldas o como, por ejemplo, frotar a un indigente contra un lienzo o robar de una morgue la lengua de un sindicalista asesinado para escribir con ella, hasta su desgaste, palabras de significado violento en la pared del espacio expositivo. Esta es una suerte de práctica artística que, como en el caso de Santiago Sierra y Rosemberg Sandoval (autores de las acciones referidas), incorpora una pregunta que, pese a su presencia innegable en la atmósfera teórica de la obra, acaba por impactar fuertemente al espectador con su contundencia material, su ingenio pragmático y su ambigüedad declarativa.



Imagen 11. Santiago Sierra, *Línea de 8 pies tatuada sobre seis personas remuneradas*, acción, Espacio Aglutinador, La Habana, 1999.

Se dan, con la presentación de las acciones del artista de Bolaño, por lo menos cuatro fenómenos en el lector, condicionantes de una experiencia expandida rayana con el trauma: en primer lugar, una apuesta retórica por la convulsión; en segundo término, una opacidad ética de los propósitos de la acción artística; en tercera instancia, una incorporación participante, y en algunos casos traumática, del público; y, por último, la adopción de un naturalismo descarado, de un "realismo traumático", entendido como un remanente de la mimesis, impotente y fragmentaria, que hay en la obra de arte contemporánea.

Ahora bien, estas intersecciones problemáticas entre estética y ética son las que comunican a la obra de Bolaño su poderoso punto de vista, ambiguo hasta lo intolerable, y las que postulan una sublimación que difícilmente se puede hallar en los equivalentes plásticos que se han referido en este trabajo. Allí donde el arte se ha abierto tanto que parece violar las normas de la ley y las fronteras de la moralidad, leemos una novela que resulta más que problemática, por su representación de un arte que, pese a su relación con los poderes dominantes, difícilmente se puede inscribir en la historia.

Sin duda, uno de los efectos más fuertes que produce la obra de Bolaño proviene de una contradicción entre estética y ética. Esto podríamos caracterizarlo así: pese a que sabemos de la perversidad moral de las obras del "artista sin corazón" de Bolaño, no dejamos de admirar sus proezas, su riesgo, su capacidad de luchar contra las convenciones y, en definitiva, la validez cultural de su interés por crear nuevas posibilidades para el arte. En este punto, vale la pena recordar una vez más a Michel Riffaterre (2000) y sus estudios sobre la ecfrasis, meca-

nismo retórico sobre el que, en buena medida, reposa la interacción entre literatura y plástica. Según el crítico, en toda descripción de una obra de arte hecha con fines literarios hay, por lo menos, tres circunstancias ineludibles: 1) el texto verbal nos recuerda que en la imagen hay una intención; 2) se dibuja, detrás de la descripción, la silueta de un artista casi siempre de mérito, y 3) la descripción se ve regida por una lógica del encomio.



Imagen 12. Rosemberg Sandoval, *Síntoma*, acción con lengua humana sobre pared de galería, Guayaquil, Ecuador, 1984.

En un impensado *tour de force*, la novela de Bolaño crea una incómoda admiración hacia el artista. ¿Por qué? No porque el enunciador tenga alguna veneración o porque experimente la obligación de hacerlo: el narrador se muestra, en ello, siempre ambivalente, e incluso al final es enfático al decir al detective que “Wieder no es un poeta, es un criminal” (p. 126). En últimas, el artista de la crueldad produce asombro y miedo. El narrador siente que debe narrar lo visto y sabido para, de alguna manera, sanar la herida, lo cual implica, antes que nada, restituir a la obra de Wieder la importancia estética y testimonial que innegablemente tiene. Dar lugar en el discurso a las acciones del artista es, de cierto modo, admirarlo, someterse a su capacidad de bordear el abismo y sondear una zona ajena para los otros. ¿El resultado? Una lectura que, mientras celebra los nuevos mundos abiertos por la obra de arte, no deja de reconocer que en la transgresión está quizás su último límite, ese tal vez no previsto por los oficiantes de un arte que, como el del siglo XX, quiso estar libre de todas las restricciones.

---

## NOTAS

- 1 Aun a riesgo de contradecir la voluntad del mismo Bolaño, quien llamó en *Estrella distante* “novela” a *La literatura nazi en América*, convendría, atendiendo a definiciones canónicas que clasifican los textos narrativos ficcionales como novelísticos o cuentísticos por razones de extensión tipográfica, usar acá la palabra “cuento”

- o “capítulo” para referirse a la versión breve de la historia y la palabra “novela” para hablar de la versión larga, es decir la que aparece en *Estrella distante*.
- 2 Como se recordará, Jaar, en lugar de dar imágenes de los sufrientes de esa tragedia humanitaria, optó por guardar bajo llave todas las fotos que hizo y presentar sólo una montaña de clichés fotográficos que repetían el mismo motivo: los ojos exhortativos de una niña sobreviviente cuya mirada lo marcó profundamente y, finalmente, interpelaba al espectador.
  - 3 La sección paratextual con la que abre *Estrella distante* es una pieza que debe leerse con toda la atención, toda vez que allí, en una especie de doble proceso de inscripción en la ficción, se nos habla del origen de la novela en el otro texto, el cuento o “capítulo”. No se trata, en modo alguno, de un pasaje accesorio, sino de una especie de clave de lectura, no sólo sobre el sentido estético de la novela, sino también sobre la visión que se nos da del arte de vanguardia y su relación con la memoria, la política y la revolución. Interesan dos aspectos sobre la manera en que la voz caracteriza la obra que se le ofrece al lector: primero, se trata un texto que se revisita, que se vuelve a escribir para que no sea espejo de otras historias, sino para que pueda ser una “explosión en sí misma” (p. 11) y no un cierre de otros procesos narrativos; en segundo lugar, llama la atención que la relación en que se pone ese texto final de *La literatura nazi en América* respecto de los que lo preceden sea la de un “anticlímax” del “grotesco literario” precedente (p. 11). En ese sentido, podríamos señalar que la nueva ficción existe para justificar un reclamo de autonomía, una plenitud postrera para un relato hasta cierto punto inacabado, y que habla de una justicia poética e histórica.
  - 4 De este primer texto explicativo, llama también la atención el hecho de que la voz le atribuya la autoría de la obra a un esfuerzo colectivo, a la participación de un tal Arturo B., quien, según se nos dice, había sido la fuente oral del relato originalmente incluido en *La literatura nazi en América*. De hecho, la voz narrativa (a la que, por fuerza de la naturaleza del paratexto, tendemos a asociar con el escritor Roberto Bolaño) señala que su participación sólo se limitó, durante el mes y medio que duró la reescritura, a “preparar bebidas”, “consultar libros” y discutir “la validez de muchos párrafos repetidos” (p. 11). Esta desaparición del autor, esta desmaterialización del narrador, a quien nunca se da nombre en *Estrella distante*, queda reforzada cuando se dice que la sesión de reescritura estuvo presidida por el fantasma de Pierre Menard, el cual, como se sabe hoy en día, es uno de los emblemas del borramiento autoral. Tal alusión no es del todo gratuita, toda vez que el texto de Bolaño se pone en la órbita de la estrategia de atribución apócrifa desarrollada por Borges, a quien directamente se hace homenaje en *La literatura nazi en América*, y de la cual su Pierre Menard es quizás la figura más representativa (Borges, 1997). Por supuesto, cabe ver también en la mención del personaje del cuento de Borges una alusión en clave a la repetición y a la copia como estrategias creativas, ya vista en la alusión indirecta al apropiacionismo posmoderno, y que, por lo menos en el terreno de las artes plásticas y visuales, cabe situar en la segunda vanguardia o neovanguardia, cercana a la época en que transcurre la historia de Bolaño.
  - 5 Si bien desde el punto de vista de la práctica artística la noción de “expansión” parece aludir al uso de nuevos soportes y medios que desarticulan los lenguajes tradicionales del arte y el de “extralimitación” a la ampliación de la actividad artística a intervenciones sociales y animaciones estéticas de la realidad, estos dos procesos ya han sido advertidos como complementarios, y casi que consecutivos, por teóricos como Simón Marchán Fiz (2007) en su lectura de la vanguardia histórica y la neovanguardia. Cabe también invocar la tesis del ensayo de Hal Foster (2001) “El artista como etnógrafo”, que conecta ambas maneras de entender la renovación artística: “Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción (...) La institución del arte pronto dejó de poder describirse únicamente en términos espaciales (...) era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones” (p. 188). Finalmente, vale la pena anotar que la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud define la posibilidad de modelamiento social como algo que prosigue la expansión de posibilidades materiales vista por la revisión del legado de Marcel Duchamp, el *happening*, la deriva situacionista y la incorporación de lo procesual en las artes visuales (2006). De la misma manera, es necesario resaltar que la politización del arte y la irrupción del quehacer artístico en la esfera ética son una elaboración proveniente de la lectura que Walter Benjamin hizo de la vanguardia y de su expansión de lenguajes, tácticas y medios, principalmente en el fotomontaje (Benjamin, 2004). La variación estaría en lo que el mismo Foster denominaría como el paso de estrategias productivistas, altamente valoradas por Benjamin, a procesos dominados por tácticas situacionistas en el arte de la segunda vanguardia y el arte posmoderno (Foster, 2001, p. 176).
  - 6 “Hoy sabemos que (...) los grandes logros en la educación, las artes, la literatura y el alfabetismo general no evitan la tortura ni los asesinatos en masa ni el deseo colectivo de sangre. Hoy sabemos que los gritos de los hombres, mujeres y niños que morían de sed dentro de los vagones en la estación de Munich, camino a Dachau, podían escucharse en la sala de conciertos donde Walter Gieseking interpretaba sus famosos recitales

de Debussy. Gieseeking no dejó de tocar, el público no abandonó la sala. Y si me permiten decirlo de una manera ingenua, la música no dijo no, ni una sola nota dijo no. Los recitales de Debussy fueron espléndidos, están grabados. Aquellos que torturaban por la mañana cantaban en la noche a Schubert y leían a Rilke y a Goethe. Ninguna formación artística en poesía, ninguna sensibilidad musical o estética parece detener la barbarie total. Las Humanidades coexisten íntimamente con lo inhumano, en demasiadas ocasiones son el ornamento de la bestialidad que las rodea” (Steiner, 1999, pp. 22-23).

- 7 Desde el punto de vista retórico, hay un aspecto que vale la pena mencionar: la manera en que se da cuenta de esta primera complejísima obra experimental de Wieder desborda las estrategias tradicionales que se usan para testimoniar verbalmente una obra de arte. Es así como la ecfrasis, la figura con la que se intenta traducir verbalmente la imagen en la tradición crítica, se ve desbordada, toda vez que lo presentado no es un objeto, sino una acción. Es decir, la narración, el discurso con el que se puede dar cuenta de las inscripciones celestes del artista militar, aparece en este punto como una posibilidad de extensión de lo que nos dice el narrador que ve todo lo que pasa. No obstante, pese a esta inscripción en el hilo temporal, la narración se caracteriza por una acusada actividad descriptiva, que hace pensar que el narrador nos presenta la acción de la que es testigo, mientras alza la cabeza, como si se tratara de un cuadro o de una fotografía, una suerte de efecto de congelamiento que iría en contravía de la naturaleza plenamente ilocutiva de la obra de Wieder.
- 8 Así, por ejemplo, se ve en la presentación inicial del cielo, el lienzo donde el avión escribirá los poemas, y que es presentado como un apacible paisaje pintado por el más acucioso de los paisajistas. De hecho, al aparecer y, poco después, al irse, el avión parece una mancha de tinta, es decir, un suceso plástico sobre una superficie. Pero, nuevamente, se aventura la proximidad del horror ante lo sublime. El avión llega y hace sus inscripciones en el cielo, transcripciones en latín del libro del Génesis, en el que se cuenta la creación del mundo, y que se rematan con una sola palabra en español: “Aprendan” (Bolaño, 2000, p. 39).
- 9 “Especialistas sin espíritu, gozadores sin corazón: esas nulidades se imaginan haber alcanzado un estadio de la humanidad superior a todos los anteriores” (Weber, 2004, p. 249). Comentando la anterior afirmación, el filósofo José Luis Villacañas ha expresado por su parte: “Frente al hombre auténtico, se ha llegado al esteta narcisista y sin corazón; frente al responsable se ha llegado al técnico y al burócrata obediente y despiadado; frente al hombre de fines globales se ha llegado al especialista sin espíritu. Todos estos elementos potencian la neutralidad del Estado frente a las cuestiones de la vida buena” (1998, p. 38).

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Balzac, Honoré. *La obra maestra desconocida*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- Bataille, Georges. *Madame Edwarda*. París: Editions Georges Visats, 1965.
- Bellmer, Hans. *Para Madame Edwarda de Georges Bataille*. Colección privada, 3,8 x 2,47 cm. 1965.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982. 17-59.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1975.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996.

- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Margen, 2009.
- Bolognese, Chiara. "Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas. Entrevista a Raúl Zurita." *Anales de literatura chilena*, Santiago, núm. 14 (diciembre 2012): 259-272.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote." En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. 47-59.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Companys Tena, Mireia. "Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño." *Tesis doctoral*, Universidad de Barcelona. Barcelona: Doctorado en Teoría de la Literatura, 2010.
- Crali, Tullio. *Vuelo en picada sobre la ciudad*. Colección particular, óleo sobre lienzo, 120 x 140 cm. 1939.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- De Quincey, Thomas (2011). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dickie, George. *The art circle. A theory of art*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997.
- Duclos, Arturo. *Sin título*. Santiago de Chile: Colección Roberto Edwards, instalación, fémures humanos y tornillos, 348 x 510 cm. 2005.
- Foster, Hal. "El artista como etnógrafo." En *El retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*. Madrid: Akal, 2001. 175-208.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus, 2012.
- Goldin, Nan. Nan un mes después de haber sido golpeada, fotografía de la serie *La balada de la dependencia sexual*. Matthew Marks Gallery, 76 x 102 cm. 1984.
- Huysmans, Joris Karl. *Al revés*. Valencia (Venezuela): Prometeo, 1917.
- Jaar, Alfredo. *Proyecto Ruanda*. Colección del artista, fotografía ampliada, texto y clichés fotográficos. 1996.
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, núm. 56 (2002): 69-86.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the expanded field" *October*, Boston, núm. 8 (spring 1979): 30-44.
- Marchán Fiz, Simón. *Las "querellas" modernas y la extensión del arte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
- Pauls, Alan (2012). "La solución Bolaño." *Domingo El Universal*. [En línea]. <http://www.domingoeluniversal.mx/historias/detalle/La+soluci%C3%B3n+Bola%C3%B1o-749>. (Acceso: 14 de marzo del 2013).
- Poe, Edgar Allan. "El retrato oval." En *Cuentos, 1*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2000. 130-133.
- Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

- Ramírez Álvarez, Carolina. "Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a Estrella distante." *Atenea*, Concepción, núm. 497 (2008): 37-50.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Riffaterre, Michel. "La ilusión de ecfrosis." En *Pintura y poesía*, ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000. 161-183.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. "Estrella distante de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica." *Hipertexto*. Online Journal, Texas, núm. 12 (2010): 179-188. [En línea]. <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper12Rodriguez.pdf> (Acceso: 14 de marzo del 2013).
- Rosenfeld, Lotty. *Una milla de cruces sobre el pavimento, acción de arte*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, fotografías de 39 x 28 cm y 51 x 62 cm. 1979.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Hyspamérica. Jorge Luis Borges. Biblioteca Personal, 1986.
- Sandoval, Rosemberg, *Síntoma, acción con lengua humana sobre pared* de galería, Guayaquil: Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, 1984.
- Schulz, Bruno. "Undula con los artistas"; de *El libro idólatra*. Colección privada, cliché verre, 9,8 x 14.5 cm. 1920-22.
- Sherman, Cindy. Sin título # 153. Colección privada, fotografía, 170.8 x 125.7 cm. 1985.
- Sierra, Santiago. *Línea de 8 pies tatuada sobre seis personas remuneradas, acción*. La Habana: Espacio Aglutinador, 1999.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: El Áncora Editores, 1993.
- Steiner, George (1999). "Las humanidades." *El hombre y la máquina*, Cali, núm. 18: 18-25.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Villacañas, José Luis. "El Estado y la cultura. Sobre una cuestión básica de multiculturalismo." En *Convergencia entre ética y política*, Guillermo Hoyos y Angela Uribe, comps. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Convergencia Investigación Acción Participativa, 1998. 29-69.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Zola, Emile. *La obra*. Madrid: Random House Mondadori, 2008.
- Zurita, Raúl. "Mi Dios es hambre," *Anteparaíso*, junio 2 de 1982.
- Zurita, Raúl. "Ni pena ni miedo," *La vida nueva*, 1993.

**Cómo citar este artículo:**

Giraldo, Efrén. "Una epifanía de la locura" Extensión del arte y revolución poética en el artista infame de Roberto Bolaño" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2), 113-136, 2013.