



Revista Caracol
ISSN: 2317-9651
revista.caracol@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Fotografía y estética en Estrella Distante de Roberto Bolaño^[1]

Gutiérrez Muñoz, Óscar; Cid Hidalgo, Juan Daniel

Fotografía y estética en Estrella Distante de Roberto Bolaño^[1]

Revista Caracol, núm. 17, 2019

Universidade de São Paulo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509002>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p45-73>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Fotografía y estética en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño^[1]

Photography and aesthetics in *Estrella Distante* by Roberto Bolaño

Óscar Gutiérrez Muñoz
Chile
ogutierrez@udec.cl.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p45-73>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509002>

Juan Daniel Cid Hidalgo
Universidad de Concepción, Chile
jdcid@udec.cl.

Recepción: 29 Mayo 2018
Aprobación: 13 Agosto 2018

RESUMEN:

Estrella distante (1996), la cuarta novela de Roberto Bolaño, se plantea como una re-lectura y re-escritura de la dictadura y post-dictadura chilena al momento que centra su interés en dos figuras principales, el narrador, Arturo Belano y el asesino devenido artista Carlos Wieder. Ambas figuras sostienen la construcción narrativa de una novela que, a partir de la elaboración de un registro fotográfico de obra, manifiesta o tensiona las nociones tradicionales acerca de lo artístico y cuestiona éticamente sus procedimientos. La imposibilidad de la ékphrasis o descripción vívida del estímulo plástico pareciera enfatizar el horror de las obras, sostenidas por momentos alrededor de una voz que funciona como un ente censor y, por otro, como una voz curatorial que pone en valor los macabros registros fotográficos confeccionados por el artista/asesino.

PALABRAS CLAVE: fotografía, estético, ékphrasis, museo, curaduría, dictadura.

ABSTRACT:

Estrella distante (1996), the fourth novel by Roberto Bolaño, is presented as a re-reading and re-writing of the Chilean dictatorship and post-dictatorship at the time that focuses its interest on two main figures, the narrator, Arturo Belano and the murderer turned artist Carlos Wieder. Both figures sustain the narrative construction of a novel that, starting from the elaboration of a photographic record of a work, manifests or stresses the traditional notions about the artistic and ethically questions its procedures. The impossibility of the ekphrasis or vivid description of the plastic stimulus seems to emphasize the horror of the works, sustained at times around a voice that functions as a censoring entity and, on the other, as a curatorial voice that highlights the macabre photographic records made by the artist / murderer.

KEYWORDS: photography, aesthetics, ekphrasis, museum, curatorship, dictatorship.

Cuando miré esas fotografías, algo cedió.
Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror,
me sentí irrevocablemente desconsolada, herida,
pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse;
algo murió; algo gime todavía.
(Susan Sontag)

En las siguientes páginas analizaremos el rol que juega la fotografía en la construcción de la novela *Estrella Distante* (1996) de Roberto Bolaño, fundamentalmente a partir de la inquietud artística de Carlos Wieder, personaje *sui generis* que pone en tensión la práctica fotográfica y el carácter performativo de la misma, en

NOTAS DE AUTOR

Óscar Gutiérrez Muñoz es Licenciado en Educación, Bachiller en Humanidades, Magíster en Literaturas Hispánicas, y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile.

un contexto político de dictadura y postdictadura en Chile. A la luz de las nociones de *operator*, *spectrum* y *spectator* sugeridas por Roland Barthes (1989) buscaremos comprender la propuesta artística de Wieder, quien se mueve entre polos irreconciliables: asesino y artista ^[2]. En principio, sostenemos que la novela recrea las características estéticas y sociológicas del periodo dictatorial, a través de una escritura fragmentada que permite la introducción de distintas voces, que narran en diferentes circunstancias temporo-espaciales. Esta característica emula en algún sentido los traumas producto del quiebre institucional que significó el golpe militar chileno, sobre todo porque las décadas de la dictadura se objetivizan como un hiato que imposibilita una linealidad histórica y por supuesto estética:

Como lo ha afirmado el sociólogo Manuel Antonio Garretón (2003), la memoria relativa a la dictadura en Chile es aún hoy en día una memoria fragmentada, escindida, antagónica, nunca consensual. En consecuencia, no podemos hablar de una memoria colectiva unificada, así como tampoco de memorias verdaderas o falsas, sino más bien de memorias hegemónicas (Mora, 2012, 65).

El suspense en torno al cual se articula la novela guarda relación con el concepto de desaparición, tanto de cuerpos (víctimas) como de victimarios. El proyecto novelar, entonces, se formula a través de la reconstrucción de la vida y la posterior búsqueda del criminal Carlos Wieder a la luz del interés por el paradero de amigos, colegas y familiares, etc. del narrador, con el objeto de reconstruir sus vidas en el espacio inmediatamente posterior al Coup d'état.

Este entramado de búsquedas y desapariciones ha propiciado una lectura de *Estrella distante* a través del prisma del género negro o la novela policial ^[3] con lo cual se traza una lectura cifrada en torno a códigos estéticos particulares que responden a cuestiones de género, más pertinentes a un análisis funcional a través de la architextualidad ^[4]. Por nuestra parte el estudio de la novela policial, sus modalidades discursivas, su estética y sus recursos nos parecen de mucho interés, sin embargo, no los tendremos presente en adelante. A continuación, referiremos las implicancias de una “estética fotográfica” que subyace en el texto y que se articula productivamente con una construcción narrativa enclavada en la postdictadura chilena.

LA VISIÓN DE WIEDER

Estrella distante se encuentra poblada de parejas de dobles, además de la tan analizada figura Arturo Belano/ Roberto Bolaño ^[5]. En la exégesis textual nos topamos con personajes que se erigen a sí mismos a través de máscaras (Wieder/Ruiz-Tagle), otros cuya identidad y pensamiento complementan de manera contradictoria la figura de su rival (Belano/Wieder) o de su amigo (Soto/Stein), o finalmente parejas que funcionan a la usanza quijotesca de “héroe/acompañante” (Romero/Belano). Estas construcciones se plantean con la finalidad de entregar dos visiones antagónicas de los sucesos.

Dentro de esta amplia galería de construcciones duales y antagónicas nos encontramos a Ruiz-Tagle, un personaje colmado de ambigüedades y misterios. Pues en cierta medida lo único que podemos afirmar de él es que es un criminal y un asesino. No sabemos mucho más que eso. Su presentación es escueta:

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. (...) Teníamos entre diecisiete y veintitrés años (yo tenía dieciocho) y casi todos estudiábamos en la Facultad de Letras, menos las hermanas Garmendia, que estudiaban sociología y psicología, y Alberto Ruiz-Tagle, que según dijo en alguna ocasión era autodidacta. Sobre ser autodidacta en Chile en los días previos a 1973 habría mucho que decir (Bolaño, 1996, 13- 14).

Avanzado el relato conocemos su “verdadera” identidad, Carlos Wieder, teniente de la fuerza área, poeta y a posteriori asesino. Eso podríamos situarlo en su vida previa al golpe y durante la dictadura. Posteriormente una vez terminado el Gobierno Militar, Ruiz-Tagle es “identificado” tras una multitud de alias, Jules Dafeo o R. P. English, son algunos de ellos. Más allá de la multiplicación de identidades por las que pasa Wieder,

lo más llamativo es su dualidad artista/asesino, pues hasta cierto punto podemos afirmar que su principal adherencia, más allá de los colores políticos, es la militancia por el arte, a decir de Virilio (2001), de un arte despiadado.

De Carlos Wieder solo conocemos a su padre, nada de su pasado; sabemos que es teniente de la FACH y poco más. Nunca queda en claro su rol participativo en la represión llevada a cabo durante la dictadura vía su eventual participación en la CNI o de la DINA^[6] o si se encontraba infiltrado en Concepción en los talleres de poesía o si cumplía alguna otra función. Es más, el asesinato de las Gemelas Garmendia no presenta un gran trasfondo político, las chicas eran simpatizantes de izquierda, pero no eran militantes de partido ni mucho menos miristas^[7]. Cabe destacar que tampoco pertenecían a clases obreras o combatientes, más bien eran burguesas afines al arte. Insistimos, su asesinato no tiene ninguna implicancia que pudiéramos denominar política. Wieder más bien parece valerse de la dictadura y su “lógica” para cometer crímenes que sirvieran para su proyecto poético-visual. “Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados” (Bolaño, 1996, 97). A raíz de estas afirmaciones podemos preguntarnos, ¿es el proyecto artístico de Carlos Wieder más importante que cualquier militancia?, pues al parecer el teniente solo ocupó la coyuntura de la época para llevarlo a cabo, mediante la creación de “obras” aún más sui generis que las performances de la escena de avanzada chilena (Richard, 1986). Carlos antes que asesino es poeta, poeta visual como Blake, poeta de vanguardia, experimental a la usanza de los CADA^[8] en Chile, aunque por supuesto en las antípodas ideológicas de aquellos. Es importante señalar que en su vida de anonimato posterior al periodo militar Wieder sigue su escalada artístico criminal. Probablemente sea R.P. English, presunto camarógrafo ligado al hard-porn criminal.

Después me explicó la historia de un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, de esto haría un par de años, aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo. También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el hard-core criminal, es decir con las películas porno con crímenes no simulados. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad. Al cabo de un tiempo el caso se archivó. ¿En dónde entraba Carlos Wieder en este asunto? Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía italiana no lo pudo localizar nunca (Bolaño, 1996, 134).

Además de este camarógrafo asesino en las búsquedas de Abel Romero y Belano se desprende otra identidad de Wieder, Jules Dafoe;

De la colección de revistas que fui amontonando en mi mesa habían dos que llamaron mi atención. Con las otras era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, pero sólo esas dos tenían el élan, la singularidad de empresa que atraía a Carlos Wieder. Ambas eran francesas: el número 1 de *La Gaceta Literaria de Evreux* y el número 3 de la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras*. En cada una de ellas encontré un trabajo crítico de un tal Jules Defoe, aunque en *La Gaceta* adoptaba la forma, puramente circunstancial, del verso (Bolaño, 1996, 138).

El arte de Wieder es ante todo un arte de vanguardia. En primer lugar, la propuesta poética visual del teniente únicamente es entendida por un selecto grupo de especialistas, como por ejemplo Nicasio Ibacache: “En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 1996, 45), sus compañeros en tanto “no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse.” Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía” (Bolaño, 1996, 43). El proyecto aeropoético de Wieder ostenta dos precedentes esenciales en la poesía chilena. La acción “¡Ay, Sudamérica!” del CADA^[9] y *Anteparaiso* de Raúl Zurita. María Paz Oliver señala que Bolaño resignifica la estética del compromiso político llevada a cabo por la escena de avanzada, esta vez amparada en un proyecto de extrema derecha (Wieder), el autor “toma prestada de esa Escena de Avanzada

la experimentación transgresora y una poética de la violencia, que aplica tanto en sus poemas aéreos como en sus sádicas fotografías. Aquellos oscuros versos tienen como intertexto los poemas que Raúl Zurita dibujó en Nueva York en junio de 1982, cuyo registro fotográfico se incluye en *Anteparaiso* (1982)” (Oliver, 2012, 47). En este cambio de polaridades podemos ver nuevamente esas características de estructuras antagónicas. Bolaño utiliza un acto representativo de izquierda intelectual, en una inexistente derecha intelectual, del mismo modo que estructura a Wieder como rival ideológico de sus personajes.

En este punto podemos plantear un primer alcance respecto a la utilización de la fotografía como punto esencial de la poética de nuestro personaje. Si bien el teniente es sindicado como poeta, antes que escritor es poeta visual, su trabajo aéreo se nutre de la performance y sus recitales aéreos, entonces, son meramente ensayos artísticos, esbozos desarrollados antes de su gran exposición. Dicha situación guarda relación con su obra poética escrita, la cual funciona como una suerte de estudio, de un borrador, un croquis, una copia de autor, anterior a la aparición de la verdadera obra de arte, la fotografía. En alguna medida ello explicaría la falta de interés que manifestó por los trabajos que presentaba en los talleres de poesía: “cuando leíamos poemas era discreto y mesurado en su apreciación crítica, jamás defendía sus textos de nuestros ataques (solíamos ser demolidores)” (Bolaño, 1996, 16) sentencia la novela a propósito de las citas poéticas en el taller de escritura de Concepción.

Como señalamos anteriormente, *Anteparaiso* se constituye como la referencia inmediata de cualquier proyecto de poesía aérea desarrollado en nuestras latitudes. Estas manifestaciones por lo general se valen de la fotografía y del espacio con el fin de aportar y condensar la idea o visión que buscan expresar poéticamente en la lógica del testimonio y del registro. Lagos Caamaño, en la lectura que realiza de la obra de Zurita a través de los postulados de Barthes, sostiene que: “El trucaje es la alteración del denotado habitual de la fotografía; en la pose, el lector recibe como simple denotación lo que en realidad es una doble estructura denotada-connotada; el objeto es el “contenido” (Lagos, 2010, 50).

De esta forma las postales aéreas que abren “Anteparaiso” en *La Vida Nueva* (LA VIDA NUEVA -escrito en el cielo- Nueva York – Junio 1982), las que finalizan el apartado “Las Utopías”, las que componen los dos apartados denominados “Epílogo” y las que cierran el libro en “Allá”, funcionan dentro de este trucaje, de esta ambivalencia del significado. De manera denotada observamos las estelas de humo formando palabras en un cielo de un azul profundamente poético, ahora lo connotado de dicha imagen es la relación que dichas palabras establecen con los poemas que componen el libro. “Es preciso reiterar que la estrategia de escritura primordial de gran parte de la poesía de Zurita está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* de su creación artística” (Lagos, 2010, 55). Esta expansión del significante podríamos verla repetida (al menos en un grado mínimo) en la poesía aérea de Carlos Wieder, quien pareciera buscar, al igual que el Premio Iberoamericano “un cambio intencional del espacio tradicional habitual de las palabras” (Lagos, 2010, 52). Por supuesto, el proyecto de Wieder parece truncado, pues mientras el poema de Zurita entremezcla sus códigos escritos en el cielo con todo un poemario, la obra de Wieder se queda solamente en un arriesgado espectáculo aéreo, acto performático instantáneo e irrepetible, que no irradia a otras zonas u otros estadios que superen su sí mismo.

La transición de poeta autodidacta a figura central de la escena artística chilena está profundamente relacionada con el sentido de temeridad que presenta su espectáculo. Su valor “artístico” se valida más por la acción misma que por el contenido que la obra pudiera expresar. En ese sentido se articula con la norma contemporánea que valora más las argumentaciones o líneas curatoriales que las beldades del objeto/obra, situación que, en la novela, no genera el menor ruido en su público.

Estos últimos no sabían nada de poesía. O eso creía. (Wieder, por supuesto, les decía que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, la gente de los oasis o de los miserables desiertos immaculados, pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse.) Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una exhibición peligrosa, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía. (Bolaño, 1996, 43)

El caso de su última presentación aérea, realizada en el aeródromo Capitán Lindstrom, la que posteriormente finalizaría con su excéntrica exposición fotográfica (hecho en el que repararemos más adelante), es presentada desde dos perspectivas, una versión oficial y una basada en rumores y entredichos, manteniendo la tendencia de la novela a narrar los hechos de manera fragmentada. En la primera versión la presentación aérea reviste cierta importancia, una gala en toda regla asistiendo incluso oficiales de alto rango en compañía de sus familias, inclusive “En uno de los hangares se había improvisado un cóctel” (Bolaño, 1996, 90). Posteriormente el narrador se desdice, volviendo a valerse de la política del desmentido o el trascendido.

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes (Bolaño, 1996, 92).

El entredicho, la rumorología y la multiplicidad de voces son elementos que abultan y enmarañan el relato. Podemos hablar de novela polifónica por la cantidad de copartícipes que tienen voz en el relato y la multiplicidad de énfasis como de intereses que cada uno representa. Resulta singular, además, que nuestro personaje se desplace por distintas geografías (a la Antártica, por ejemplo), “participó en otras dos exhibiciones aéreas, una en Santiago, en donde volvió a escribir versículos de la Biblia y del Renacer Chileno y la otra en Los Ángeles (provincia de Bío-Bío), en donde compartió el cielo con otros dos pilotos que, a diferencia de Wieder, eran civiles” (Bolaño, 1996, 12), básicamente porque la exaltación de la figura de Carlos se centra en sus cualidades de avezado piloto y artista rupturista más que por el valor mismo de su poesía. Como señalamos anteriormente, su trabajo no presenta una correspondencia escritural, tampoco existe un registro que permita apreciar el carácter y la composición de los vuelos, sus versos no son antologados, etc. En esencia podríamos decir que estas exhibiciones se extravían en el inconsciente colectivo, situación que tiene lugar al prescindir de la figura del curador, quien tiene como función organizar, pero también poner en valor la colección. Boris Groys en *El curador como iconoclasta* (2011) apunta: “El trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte” (Groys, 2011, 23). Pese a su escaso “valor poético” el trabajo de Wieder ya poseía el estatus de obra de arte, por lo que extraña la ausencia de la figura de un editor o de un curador mediador que rescatara estos viajes poéticos y los expusiera en un archivo compuesto por los poemarios y las fotos de los viajes, un hecho tan sencillo como significativo que habría perpetuado el trabajo del teniente, obra que posteriormente, a raíz de los crímenes que conforman el resto de su propuesta visual, termina completamente desacreditada y borrada del panorama artístico. La figura del curador es a lo menos polémica, se mueve dentro de ese binarismo que señala al artista como poseedor de una visión terrible o poética que debe ser mediada por un experto para lograr su interpretación, incluso se ha llegado a señalar que:

Originalmente el arte no fue creado por artistas sino por curadores. Y es que los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX y constantemente incrementados en el transcurso del siglo XIX a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios del poder o para la visibilización de la riqueza privada (Groys, 2011, 24).

La visión artística de Wieder, habría sufrido la ausencia de mediación por parte de alguien capacitado para deconstruir el lenguaje de su exhibición aérea. El único que intenta realizar ese ejercicio parece ser Nicasio Ibacache, sin mayores resultados, además la relación entre el crítico y el piloto posteriormente es suprimida por seguidores de Ibacache que pretenden alejar su figura de la leyenda maldita de Wieder.

Ibacache, en la soledad de su estudio, intenta fijar la imagen de Wieder. Intenta comprender, en un *tour de force* de su memoria, la voz, el espíritu de Wieder, su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso

además es estrepitoso y se hace notar en sus apuntes, en su prosa que de pizpireta pasa a doctoral (algo común en los articulistas latinoamericanos) y de doctoral a melancólica, perpleja. Las lecturas que Ibacache le achaca a Wieder son variadas y posiblemente obedecen más a la arbitrariedad del crítico, a su *descolocamiento*, que a la realidad (Bolaño, 1996, 114).

FOTOGRAFÍA, PROYECTO, INTENSIÓN AUTORAL

La exposición fotográfica que tiene lugar en un departamento, posterior a la exhibición aérea en el aeródromo Capitán Lindstrom, es lo que podríamos identificar como la “consagración artística” de Carlos Wieder. Es la exposición más importante de su obra, su magnum opus, también es uno de los hechos más relevantes -sino el más- dentro de la novela y el punto de inflexión que terminará con la aparente desaparición del teniente.

Los sucesos referidos, o los sucesos cuyo material posibilita la exposición fotográfica, en su mayoría, los conocemos producto de la narración del “teniente Julio César Muñoz Cano, que años después publicaría el libro *Con la sogá al cuello*, especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años de gobierno golpista” (Bolaño, 1996, 93). A través de sus comentarios conocemos lo ocurrido el día que Wieder decidió empapar a su público con el nuevo arte. Las fotografías de asesinatos y cuerpos desmembrados ^[10] por supuesto generaron un shock instantáneo. “No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo” (Bolaño, 1996, 95); también se describe la reacción de “un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo” (Bolaño, 1996, 97). A pesar de estas iracundas reacciones, la actitud más peligrosa es la del superior de más alto rango que se encontraba en la exposición “Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared. Parecía tranquilo, aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas” (Bolaño, 1996, 97).

Como en cualquier exposición artística, las reacciones suelen ser mixtas, una experiencia estética nunca despertará los mismos sentimientos en el público. Ahora, cuál era realmente la intención comunicativa de Wieder, ¿qué era lo que buscaba expresar con su puesta en escena? Analicemos el espacio de la muestra. La exhibición es llevada a cabo en un formato íntimo, su lugar de exposición sufre un desplazamiento desde el sitio que valida del arte (museo) a un espacio minoritario como lo es un departamento. El dueño del inmueble que se siente atraído por la exposición pretende “ofrecerle el living, la casa entera para que desplegara las fotos, pero Wieder rechazó la propuesta. Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor” (Bolaño, 1996, 87). En esta delimitación del espacio hay un fin comunicativo, la disposición de las fotos y la elección del lugar responden a un montaje detallado, no tan azaroso como parecieran ser sus exhibiciones aéreas. Hay una evidente intención curatorial, el autor sostiene “que después de la escritura en el cielo era adecuado —y además encantadoramente paradójico- que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta” (Bolaño, 1996, 87). En este sentido podemos encontrar una línea no menos relevante dentro de la propuesta artística de Wieder, una escritura que tiene que ver con la naturaleza misma de la producción artística y con sus aprensiones más íntimas, pues en algunos sonetos de su corto registro escritural habla de poetisas, amores que posteriormente terminarían desmembrados en su exposición.

En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba «las gemelas» y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas.

(...) poeta Carmen Villagrán quien desapareció en los primeros días de diciembre. Le dijo a su madre, según testimonio de ésta ante un equipo de investigación de la Iglesia, que había quedado citada con un amigo y ya no volvió. La madre alcanzó a preguntar quién era ese amigo. Desde la puerta Carmen contestó que un poeta. Años más tarde, Bibiano O’Ryan averiguó la identidad de Patricia; se trataba, según él, de Patricia Méndez, de diecisiete años, perteneciente a un taller de literatura gestionado por las Juventudes Comunistas y desaparecida por las mismas fechas que Carmen Villagrán (Bolaño, 1996, 42).

Estos versos dedicados a amadas furtivas misteriosamente desaparecidas se condicen con su exhibición aérea de El Cóndor, donde Wieder escribía, *Aprendices del fuego*. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano” (Bolaño, 1996, 43). Es imposible no notar la relación entre el deseo de posesión que Carlos manifiesta por estas muchachas, posesión de carácter erótico que termina deviniendo en crimen, crimen pasional si se quiere y que evidencia esa relación tan presente en la literatura entre Eros y Tánatos: “Voló en círculos hasta que se acercaron y luego los perdió en un segundo. En el camino de vuelta al aeródromo escribió el cuarto y quinto verso: *La muerte es amor y La muerte es crecimiento*” (Bolaño, 1996, 90).

El asesinato en Wieder tiene una evidente intención artística, de cierta forma podemos relacionar su proyecto con lo sostenido por el Weiner Aktionismus^[11]. Noemí Sanz y José Amezcua en “Accionismo Vienés ¿Arte o violencia real?” (2005) describe como sigue algunas de las propuestas extremas de este polémico movimiento artístico.

Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, éste como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halle en el mundo, incluidas, y sobre todo, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante; y su aparente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la noidentidad (es decir, a través de la animalidad y del dolor) (Sanz & Amuezca, 2005, 27).

En el ejercicio de violencia llevado a cabo dentro del proyecto “plástico” de Wieder podemos vislumbrar algo de esos comportamientos sadomasoquistas. El teniente buscaba la consagración de una no identidad, esa búsqueda del devenir imperceptible a través de la ejecución de la animalidad y el dolor. En Wieder se manifestaba esta no-identidad en el deseo amoroso. Es evidente que el deseo de pasar de una identidad a no-identidad es desplazado, es desviado mediante la operatoria de poder, desde el cuerpo propio a cuerpos ajenos, producto del miedo (autoflagelo), y por las circunstancias y facilidades de la operatoria fascista de poder presente de la época. La búsqueda de experimentación estética del Accionismo Vienés es desviada, ocurre un desplazamiento en el cual constructos de alienación política (fascismo), de violencia, y de imposiciones heteropatriarcales son exacerbadas al extremo de utilizar los cuerpos de mujeres como bastidores y telas de una macabra expresión artística, goce estético relacionado con el morbo, la violencia, el orgasmo y la sexualidad, todo en la línea de la estética *snuff*.

En este punto adquiere especial preponderancia la fotografía, a decir de Dan Russek se presenta una “retórica de la imagen”, pues a través de estos mecanismos Wieder pretende “persuadir, al espectador en términos más inmediatos y convincentes que con cualquier construcción verbal o argumentación conceptual, ya que las fotografías apelan ante todo a la emoción, y a su capacidad de expresar la intensidad del dolor, la desesperación o la destrucción, a través de una imagen” (Russek, 2015, 124)^[12].

Wieder es un criminal, de eso no hay duda, pero, ¿es igualmente un artista? Descompongamos su paradigma estético. Sus fotografías no se estructuran al azar, hay una intención artística “¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano” (Bolaño, 1996, 97). En este punto cabría señalar la intención estética de Wieder, su capacidad de captar algo incluso en la muerte, y el poder que la cámara lúcida le entrega para desarrollar dicha imagen, pues como señalara Sontag “una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo” (Sontag, 2008, 21). Para nuestro artista, el acto de matar, el cuerpo muerto y su exposición generan una tríada que es susceptible de ser comprendida a la luz de las nociones de *operator*, *spectator*

y *spectrum* propuesta por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989), en que leemos: “El operador es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *spectrum*” (Barthes, 1989, 38).

El subtexto del trabajo artístico que aflora en *Estrella Distante* presenta claramente delimitadas las tres categorías. El *operator*, en este caso el fotógrafo o si preferimos el artista (también vale usar la palabra asesino) es Wieder, él se vale de la herramienta estética de la fotografía para llevar a cabo su proyecto personal, el cual siempre tuvo muy claro, “Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo le adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (Bolaño, 1996, 87). Divertirlos suena excesivamente macabro, pero si cumple con la sorpresa, una sorpresa basada en el horror y en el quiebre de las expectativas cifradas en los alcances de una exposición fotográfica. La posibilidad de registrar la muerte y la violencia de ella en un soporte ficcional estremece a la vez que perturba los órdenes de la vida y la muerte, del arte y la representación.

Respecto a las otras dos categorías *spectator* y *spectrum*, ambas dicen relación o giran en torno al montaje que el teniente propone para su exhibición. El *spectrum*, el objeto de deseo, el motivo de la toma que es resaltada en las fotos se cierra alrededor de los cuerpos, de los cadáveres. Los cuerpos de las mujeres son dispuestos en un escenario, en un plano de exhibición propicio para evidenciar, en todo su horroroso esplendor, el tránsito desde el registro documental de cuerpos desmembrados a una obra de arte desprovista de conexiones fuera de sí misma. Bolaño en este punto describe la exposición con sutileza, pese a lo horrendo de los crímenes parece en un momento desviar la atención del cuerpo y de la carne a la dimensión del arte, casi haciendo eco de las palabras de Barthes que sostiene que la elección del término *spectrum* radica en que la “palabra mantiene a través de su raíz una relación espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989, 39). Refiere la novela:

El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan (Bolaño, 1996, 97).

Además de la cuidadosa descripción del montaje tenemos la descripción que Muñoz Cano nos ofrece del dantesco espectáculo. En este sentido la figura del *spectator* presentaría una ambivalencia que radica en el formato de la narración y en las peculiaridades que el género permite. Por una parte, los *spectators* serían Muñoz Cano y toda la comitiva que se encuentra presente en la exposición en el departamento (o al menos los que logran entrar a la pieza y apreciar el trabajo), paralelamente nosotros como lectores seríamos también *spectators* pues asistimos a la exposición a través del relato de Muñoz Cano, que en la narración es mediado por el relato de Bolaño. En este punto se produce otro fenómeno interesante, la descripción del montaje de Wieder tiene lugar a través de un procedimiento ecfrástico en el cual con pavor describe y detalla las obras que componen la exposición. Concretamente lo que tiene lugar en la descripción es una écfrasis nocional (Pimentel, 2012), al no tener un correlato las obras en la realidad.

El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): Las veladas de San Petersburgo. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 1996, 97).

Las descripciones de Muñoz Cano son bastante vívidas y dan cuenta del horror que proyecta la visión artística de Ruiz-Tagle, “El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa” (Sontag, 2008, 37). El montaje a su vez da cuenta de la condición de “artista” del teniente, pues la narración cronológica del espacio museal (departamento devenido sala de exposición) da cuenta de una lectura de la realidad a través del prisma de la violencia. Primero el infierno vacío, epifanía de la locura, y finalmente el tono elegíaco, el propio descenso a los infiernos de Carlos, aquel horror que no puede ser descrito por palabras y que necesitaba de la imagen para materializarse. El teniente se vale de la retórica de la imagen para su mórbido proyecto, ya que las “fotografías causan impacto en tanto que muestra algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa, en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror” (Sontag, 2008, 24). De esta forma los convocados a aquel departamento pasan a ser parte de este espectáculo de horror que es erigido en nombre del arte y que, a pesar de su falta de ética y ausencia completa de humanidad, sí logra conmover a los espectadores. Posterior a la exposición de los trabajos de Wieder tiene lugar la ejecución de un acto de censura, un ejercicio de poder mediante el cual la policía secreta termina suprimiendo el episodio relacionado a los asesinatos y a través de este procedimiento eliminando la propuesta artística de Carlos. Los agentes de la policía secreta barren y terminan por suprimir el episodio. Invisibilizan de esta forma no sólo el “acto poético” de Wieder, sino también todos los crímenes y violaciones de derechos humanos que tuvieron lugar antes de ser resignificados como procesos estéticos o artísticos.

Al principio la llegada de los de Inteligencia fue recibida con respeto y un cierto temor (sobre todo por parte del par de reporteros), pero al paso de los minutos sin que sucediera nada y ante el mutismo de aquéllos, entregados en cuerpo y alma a su trabajo, los supervivientes de la fiesta dejaron de prestarles atención, como si se tratara de empleados que llegaban a horas intempestivas a hacer la limpieza [...] Más tarde los de Inteligencia se marcharon tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, que les facilitó el dueño del departamento, cargadas con las fotos de la exposición (Bolaño, 1996, 100).

Luego de esta “limpieza” de la escena del crimen, o más bien limpieza de una puesta en escena de crímenes resignificados, tienen lugar unas palabras pronunciadas por el asistente con más grado entre los participantes de la velada: “Bueno, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (Bolaño, 1996, 101). Con esa simple frase quedan completamente vetados los comentarios de cualquier parte. Resulta paradójico que el acto de censura, usualmente ejecutado sobre pensadores opositores, recaiga en esta ocasión en un miembro de sus filas. En este punto el capitán adquiere un rol de censor, ejerce un poder que tiene doble lectura, por una parte, ejerce la autoridad que su poder político le confiere y, por otra parte, cumple un rol curatorial al ejercer un veto artístico en torno a un posible archivo de interés, independiente de las implicancias y detalles que haya tenido el proyecto en su ejecución.

Sin lugar a dudas en este punto hay un guiño de parte de Bolaño a la censura artística de la época. Los crímenes de Carlos Wieder se reducen a ese jocoso “buenas noches y hasta luego”, sus actos delictuales son suprimidos dentro del marco de la “legalidad” estatal. Se forma una capa de silencio para el crimen, situación que no presenta mayor interés en Wieder, al contrario de la incautación y censura total en torno a su “obra artística”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990)”. *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31553.html>. Accedido en 24 sept. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Colectivo Acciones de Arte (CADA)”. *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>. Accedido en 24 sept. 2017.

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

- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, 1989.
- Groys, Boris. *El curador como iconoclasta*. Traducción de Orestes Sandoval López para Denken Pensée Thought Mysl..., Criterios, La Habana, N° 2, 15 febrero 2011. A partir del texto «Der Kurator als Ikonoklast», manuscrito entregado por el autor al Centro Teórico-Cultural Criterios, 2011.
- Lagos Caamaño, Jorge. “Retórica de la imagen en *Anteparaiso* de Raúl Zurita”. In: *Estudios filológicos*, 45, 2010, 49-55.
- Mora, María. “Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial”. In: *Cátedra de Artes*, 11, 2012, 63-76.
- Neustadt, Robert. “Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio”. In: *Arte (no es) vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. Claudia Calirman, Elvis Fuentes, Ana Longoni, Robert Neustadt, Gabriela Rangela, Deborah Cullen. New York: El museo del barrio, 2008.
- Oliver, María Paz. “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. In: *Acta Literaria*, 44, 2012, 35-51.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. In: *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012.
- Richard, Nelly. *Margins and Institutions*. Melbourne: Art & Text, 1986.
- Russek, Dan. *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Canada: University of Calgary Press, 2014.
- Sanz Merino, Noemí & Amezcua Bravo, José. 2005. “Accionismo Vienés ¿Arte o violencia real?”. In: *Revista Circulo hermenéutico*, 5, 2005, 26-33.
- Simunovic, Horacio. “Estrella distante: crimen y poesía”. In: *Acta literaria*, 33, 2006, 9-25.
- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- Virilio Paul. *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2001.

NOTAS

[1] Este trabajo forma parte de una investigación mayor denominada Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX. Proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Concepción- Chile (VRID N° 216.062.050-1.0), cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

[2] Un aspecto considerablemente presente en el texto es la dualidad. Esta dualidad se manifiesta tanto a nivel semántico en relación a las decisiones discursivas (elusiones y supresiones) como a los binarismos y juegos de dobles presentes en la construcción de los personajes. El texto nos entrega varias de estas dobles lecturas. Por ejemplo, en la frase asesino devenido artista que utilizamos para referirnos a la figura de Wieder, bien podríamos haber usado la construcción artista devenido asesino. La posibilidad de estas dobles lecturas que quedan a interpretación son una característica ampliamente desarrollada en la novela.

[3] En relación a estudios de género policial y novela negra en la obra de Bolaño recomendamos: “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (2012) de María Paz Oliver; “La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño” (2003) de Magda Sepúlveda; “La desautomatización del género policíaco en ‘William Burns’, de Roberto Bolaño” (2005) de Juan Antonio López Rivera; “Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo” (2006) de Mirian Pino y “Estrella distante: crimen y poesía” (2006) de Horacio Simunovic.

[4] Genette considera la architextualidad como un rasgo taxonómico del paratexto, es decir, las dimensiones y las relaciones que se desprenden de las definiciones, cualidades y características del género artístico a los cuales pertenece, predisponiendo a que los lectores esperen ciertos patrones o modalidades discursivas acordes al tipo de texto (novela, obra de teatro, poema, etc.) que van a leer. Es decir, este tipo de intertextualidad propicia lo que podríamos denominar percepción genérica (de género literario) “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por lo tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989, 14).

[5] En el capítulo cinco el narrador declara lo siguiente: “... Por aquel entonces yo estaba internado en el Hospital Valle Hebrón de Barcelona con el hígado hecho polvo...” (Bolaño, 1996, 85). Esta frase ha servido de punto de partida a académicos que pretenden ver una suerte de autoficción en el relato. Dicho apunte nos parece a lo menos discutible. No toda vivencia o pequeña reminiscencia a la biografía del escritor puede ser entendida como un elemento de un espacio autoficcional.

[6] CNI o Central Nacional de Inteligencia, servicio de inteligencia del Gobierno de Chile cuya finalidad, en tanto organismo de represión estatal, era la persecución, desaparición y asesinato de cualquier opositor al régimen de Augusto Pinochet. Fue creado en 1977, inmediatamente después de la disolución de la DINA y se disolvió en 1990 con la llegada de la democracia al país luego de 17 años de gobierno militar. DINA o Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta chilena vigente entre 1974 y 1977, responsable de numerosos casos de vulneración de derechos humanos vía tortura, secuestros y asesinatos.

[7] Simpatizantes del MIR o Movimiento de Izquierda Revolucionaria, organización armada de extrema izquierda en Chile fundada en 1965 y que tenía como objetivo instalar un estado marxista vía revolución armada. El portal memoriachilena.cl recuerda “Durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, los días 14 y 15 de agosto de 1965, se realizó el Congreso de Unidad Revolucionaria en la calle San Francisco, en Santiago. La Comisión Organizadora, encabezada por el dirigente sindical Clotario Blest Ríffo, estaba compuesta por la Vanguardia Revolucionaria Marxista-Rebelde (VRM-R, jóvenes estudiantes de la Universidad de Concepción), el Partido Obrero Revolucionario (POR, fundamentalmente trotskista), un sector del Partido Socialista Revolucionario (PSR) y trabajadores sindicalistas clasistas del Movimiento de Fuerzas Revolucionarias (MFR). En la reunión participaron cerca de 90 delegados de diversos lugares del país, la gran mayoría procedía de Santiago y Concepción. El 15 de agosto de 1965 se fundó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y se eligió un Comité Central de 21 miembros, designándose como Secretario General al médico trotskista Enrique Sepúlveda” (Memoriachilena, web). Este dato es significativo porque el MIR es un movimiento asociado generalmente a la ciudad de Concepción, donde ocurre buena parte de los hechos narrados en la novela de Bolaño, y a la Universidad de Concepción donde estudiaban varios de los líderes o del eje intelectual de la agrupación.

[8] CADA o Colectivo de Acciones de Arte: “Surgió en 1979 el Colectivo Acciones de Arte (CADA), situado por Nelly Richard como parte integrante de la “escena de avanzada”. Formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el CADA es tal vez la más nítida expresión de las contradicciones experimentadas al interior del campo artístico chileno, constituyéndose en el principal síntoma de la dislocación producida por el Golpe de Estado en el carácter modernizador y modernizante que caracterizó, hasta 1973, el desarrollo del arte chileno” (Memoriachilena, web).

[9] Robert Neustadt en “Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio” (2008) recuerda que el 12 de Julio de 1981, CADA lanzó 400.000 volantes sobre Santiago usando seis avionetas. Para poder “leer” esta acción, existen por lo menos tres niveles diferentes que hay que tener en cuenta: el texto del volante, el componente visual y el performance discursivo de la acción (Neustadt, 2008, 33).

[10] Con una distinción evidente, recordamos Farabeuf o crónica de un instante (1965) de Salvador Elizondo, novela en que a diferencia del texto de Bolaño se nos reproduce la fotografía del leng-tch'é de George Dumas que luego George Bataille utilizara para Las lágrimas de Eros. La macabra imagen del suplicio chino exhibe a los ojos de los lectores ese recorte de la realidad que es la fotografía y que pone de manifiesto el más cruento dolor mientras el sujeto infractor es mutilado y descuartizado por una turba de manifestantes.

[11] El Accionismo Vienés se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, pero sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo numeroso de artistas preferentemente austríacos, se puede destacar la obra de Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. Detrás del happening, la performance y el fluxus, este movimiento se nos desvela como la línea más cruenta del body art y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en EEUU, Italia, Alemania y Francia. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular, en el uso del propio cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, el artista y del arte mismo. Su lema era el de redimir y liberar.

[12] Traducción propia del texto *Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction* (2015) de Dan Russek publicado bajo una licencia creative commons a través de la Universidad de Calgary en su plataforma University of Calgary Press.