

2015

Visiones de lo irrepresentable. Análisis de la relación entre arte y mal a partir de la filosofía de Jean François Lyotard y la novela Estrella distante de Roberto Bolaño

Santiago Andrés Gómez Chaparro
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras

Citación recomendada

Gómez Chaparro, S. A. (2015). Visiones de lo irrepresentable. Análisis de la relación entre arte y mal a partir de la filosofía de Jean François Lyotard y la novela Estrella distante de Roberto Bolaño. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/52

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Departamento de Filosofía, Arte y Letras at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

VISIONES DE LO IRREPRESENTABLE. ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y
MAL A PARTIR DE LA FILOSOFIA DE JEAN FRANÇOIS LYOTARD Y LA NOVELA
ESTRELLA DISTANTE DE ROBERTO BOLAÑO.

SANTIAGO ANDRÉS GÓMEZ CHAPARRO

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BOGOTÁ
2015

VISIONES DE LO IRREPRESENTABLE. ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y
MAL A PARTIR DE LA FILOSOFÍA DE JEAN FRANÇOIS LYOTARD Y LA NOVELA
ESTRELLA DISTANTE DE ROBERTO BOLAÑO.

MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO
PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN FILOSOFÍA

DIRIGIDO POR: ARIEL CAMILO GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BOGOTÁ
2015

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del Jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha (día, mes año)_____

CONTENIDO

Introducción	p. 5
Capítulo 1	p. 6
1.1 Introducción al capítulo	p.6
1.2 El diferendo	p. 7
1.3 El diferendo y lo irrepresentable	p. 12
Capítulo 2	p. 24
2.1 Introducción al capítulo	p. 24
2.2 Vanguardia y Totalitarismo	p. 25
2.3 Lo irrepresentable: el mal y la sinrazón	p. 40
Capítulo 3	p. 51
3.1 Introducción al capítulo	p. 51
3.2 Lo inhumano	p. 52
4. Conclusiones	p. 63
Bibliografía	p.65

Introducción

La presente monografía se ocupa del análisis de la noción de lo irrepresentable de Jean François Lyotard, y la relación que existe entre arte y mal al interior de la novela *Estrella Distante* (2012) de Roberto Bolaño. A partir del estudio del lenguaje que Lyotard realiza en la obra *La Diferencia* (1988), se plantea una primera aproximación al problema de lo irrepresentable mediante el examen de la noción de *diferendo* y el escenario heterogéneo que Lyotard establece con el lenguaje. Desde allí, se desarrollan las consideraciones estéticas que Lyotard plantea a lo largo de su obra. En esta primera parte se sientan las bases teóricas para el análisis de la obra *Estrella distante* de Roberto Bolaño.

Una vez establecido el panorama pragmático y estético de la filosofía de Jean François Lyotard, se analiza el nexo entre arte y mal dentro de la novela *Estrella Distante* de Roberto Bolaño. Posteriormente, se explora la correspondencia que existe entre las artes de vanguardia y la dictadura chilena a través de las apreciaciones de Lyotard respecto a los lenguajes de legitimación. Creado un primer puente entre ambos escritores, se desarrolla la cuestión central del segundo capítulo, se indaga la relación entre arte y mal en *Estrella Distante* a la luz de la noción de lo irrepresentable. Entonces, se analiza la cuestión Lyotardiana de lo inhumano a la luz de lo recorrido en la novela de Bolaño y la cuestión de lo irrepresentable de Lyotard. Finalmente, se pregunta por la representación de lo inhumano y el papel que juega *Estrella Distante* en ello.

Así las cosas, este estudio es una apuesta conjunta entre el pensamiento de Bolaño y el de Lyotard. Razón por la cual, esta monografía busca extender la labor filosófica en orden de profundizar, a través de la literatura, la cuestión del arte y los límites de la representación. También, el modelo documental que esta monografía utiliza como marco metodológico permite encadenar el conjunto de elementos que componen el paisaje filosófico del teórico francés y hace posible, por medio de la descomposición y reconocimiento de sus distintos elementos, establecer una comunicación coherente con los contenidos literarios de la obra del novelista. Esta monografía se inscribe en la línea de investigación: Filosofía, Realidad y Lenguaje, precisamente porque establece un análisis que oscila entre el estudio pragmático del lenguaje, que propone Lyotard; y el terreno diegético que Bolaño construye con su novela. En consecuencia, ésta investigación logra sondear la cuestión del arte y lo irrepresentable.

Capítulo I

1.1 Introducción al capítulo

En este capítulo, se examina la noción de lo irrepresentable a la luz del pensamiento filosófico que propone Jean François Lyotard. Se analiza la noción de *diferendo* en Lyotard en términos de lo irrepresentable, para hacer, desde allí, una lectura sobre la cuestión del arte que el escritor Roberto Bolaño presenta en la novela *Estrella Distante* (2012). La intención que busca esta primera exploración, es establecer los parámetros conceptuales para determinar la forma en que Roberto Bolaño aborda la cuestión del papel del arte y el artista. Una interpretación de los problemas resueltos en la dimensión literaria, a partir de las reflexiones filosóficas sobre el lenguaje de Lyotard.

Para llevar a cabo esta tarea se parte de la revisión del pensamiento de Lyotard expuesto en *La diferencia* (Lyotard, 1988). En esta obra, el autor discurre alrededor de la noción de *diferendo* como situación que presentan las distintas formas del lenguaje. Como lo define Lyotard, el *diferendo* es un conflicto en el lenguaje “que no puede zanjarse” (Lyotard, 1988, p.9). A partir de dicha dificultad, Lyotard fundamenta su filosofía ocupándose del estudio pragmático del *diferendo* dentro de lo que define la concepción de los juegos del lenguaje de Ludwig Wittgenstein. Sobre esta plataforma y, basándose en el pensamiento de Immanuel Kant, descrito en la *Crítica del Juicio* (1991), Lyotard desarrolla toda una investigación acerca de los conflictos entre géneros del lenguaje y reglas de formación proposicional.

Teniendo como base la revisión expuesta, la monografía se aproxima a las relaciones que existen entre la noción de lo irrepresentable y la de *diferendo*. Trazada una visión general de las cuestiones planteadas por Lyotard, se acerca a la noción de lo irrepresentable desde lo explorado acerca de la situación del *diferendo* en el lenguaje. Se describe así, cómo en el lenguaje se presentan casos de *diferendo* que se distinguen por su radical falta de presentación y la ausencia de un lenguaje que pueda expresar aquello que las palabras y reglas existentes no pueden. A manera de cierre e introducción al segundo capítulo se revisan las consecuencias de la concepción del *diferendo* en el arte entendiendo a este como representación.

En suma, este capítulo indaga el estudio que realiza Lyotard de la cuestión pragmática, para arrojar luz a la relación que existe entre dos nociones concretas: la noción del *diferendo* y la noción de lo irrepresentable. Se busca enunciar cómo diferentes casos en el lenguaje expresan problemas que bajo el concepto de representación, no tienen cabida en un lenguaje en general y por tanto son irrepresentables.

1.2 El *diferendo*

Lyotard desarrolla la noción de *diferendo* a lo largo de las reflexiones filosóficas en las que estructura *La Diferencia* (1988). Allí, analiza cómo al interior del lenguaje se producen casos de conflicto donde el mismo lenguaje se ve en insuficiencia al expresarse en proposiciones; esto es, a lo que Lyotard llama un caso de *diferendo*. Lyotard define este concepto en los siguientes términos: “Distinta de un litigio, una diferencia es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones” (Lyotard, 1988, p. 9). Este significado encuentra claridad cuando se reconstruyen las notas sobre las que el filósofo articula sus cuestionamientos.

Desde el principio de *La Diferencia*, Lyotard establece las pautas sobre las cuales da pie a la disquisición sobre el concepto de *diferendo*. Su estudio halla contexto en el “Giro del lenguaje” de la filosofía que junto con el abandono de los relatos universalistas, los discursos metafísicos de la modernidad: “del progreso, del socialismo, de la abundancia, del saber” (Lyotard, 1988, p. 11), configuran la perspectiva en la que este autor está pensando el lenguaje: múltiple, heterogéneo, incommensurable. Una condición de dispersión que hereda de las ideas de Immanuel Kant acerca de la facultad de juicio en la *Crítica del Juicio* (1991), y de la noción de uso y de juegos del lenguaje de Ludwig Wittgenstein:

Dichos pensamientos interrogan los términos en que aquellas doctrinas [doctrinas universalistas] creían poder allanar las diferencias (realidad, sujeto, comunidad, finalidad). (...) Kant dice que no hay intuición intelectual y Wittgenstein que la significación de un término es su uso. El examen libre de las proposiciones culmina en la disociación (crítica) de sus regímenes (separación de las facultades y de su conflicto en Kant, desintrincación de los juegos de lenguaje en Wittgenstein). Estos autores preparan el pensamiento de la dispersión (diáspora, dice Kant) que según el A. forman nuestro contexto. (Lyotard, 1988, p. 12)

Este pensamiento de diáspora se expresa en la manera en que se asume el lenguaje, en relación al uso que se le da a cada una de las oraciones y a la facultad de juicio que las valida de acuerdo a las reglas de formación desde donde estas son enunciadas. Por eso para Lyotard “es importante distinguir regímenes de proposiciones y esto equivale a limitar la competencia de un determinado tribunal a una determinada clase de proposiciones” (Lyotard, 1988, p. 17).

Para empezar, el principal objeto sobre el cual se ocupa *La Diferencia*, son las proposiciones. Estas corresponden a enunciados constituidos por cuatro instancias diferentes: el destinatario, el referente, el sentido y el destinador. Según Lyotard, existen una multiplicidad heterogénea de proposiciones. Cada una de estas, obedece a un conjunto de reglas específicas de formación que el autor llama *régimen*. Dos proposiciones con régimen distinto no dan lugar a su mutua traducción. En palabras de Lyotard:

La proposición más corriente está constituida de conformidad con un grupo de reglas (su régimen). Hay muchos regímenes de proposiciones: razonar, conocer, describir, relatar, interrogar, mostrar, ordenar, etc. Dos proposiciones de régimen heterogéneo no son traducibles la una a la otra. Pueden ser coordinadas, eslabonadas, la una a la otra, según un fin fijado por un género de discurso. (Lyotard, 1988, p. 10)

Los géneros del discurso proporcionan reglas de eslabonamiento y coordinación entre proposiciones. De acuerdo con esto, no existe un género de discurso universal como no existe un único lenguaje; el “lenguaje en general”, afirma Lyotard, (Lyotard, 1988, p. 10), solo es admisible como objeto de una idea. Por esta razón se puede decir que “en general falta una regla universal de juicio entre géneros heterogéneos” (Lyotard, 1988, p. 9) pues, según este filósofo, no existe una sola regla sino múltiples. Por medio de la coordinación de proposiciones es como los géneros del discurso alcanzan su fines; estos pueden ser: señalar, justificar, conmover, entre otros. La coordinación se da según la regla que imparte el género, pero tales reglas y fines no se reconocen en la multiplicidad de géneros que componen al lenguaje.

Cuando se enuncia una proposición existe más de una forma de coordinación, más de un género que imparte su regla. Como no hay un juicio que cobije dos géneros del discurso distintos y se necesita un género que concatene la proposición que se presenta, el juicio solo puede ejercerse desde el lugar que legitima el género del discurso. Lyotard aclara “que una de las argumentaciones [género del discurso] sea legítima no implica que la otra no lo sea.” (Lyotard,

1988, p. 9), sin embargo, si el género no se ajusta a la regla según la cual se juzga, lo que sucede es que este sufre un daño o una sinrazón. Existen casos en que ninguno de los géneros que hacen parte del pleito concuerda con la regla de juicio “se infiere una sinrazón a una de ellas por lo menos y a las dos si ninguna de ellas admite esa regla” (Lyotard, 1988, p. 9). El problema de la confrontación entre dos géneros del discurso distintos es que, a la hora de zanjar el pleito por una proposición, no se subsana el litigio. Al contrario, es imposible que se resuelva unánimemente la disputa porque las partes que demandan no comparten el mismo lenguaje y solo se actualiza una proposición a la vez.

Pero existen géneros de discurso (...) que fijan reglas de eslabonamiento, y basta observar dichas reglas para evitar las diferencias. Los géneros de discursos determinan objetivos, someten a proposiciones de régimen diferente a una finalidad única: la pregunta, el ejemplo, la argumentación, la narración, la exclamación en la retórica judicial son medios heterogéneos de persuadir. De ello no se sigue que las divergencias en las proposiciones sean eliminadas. Partiendo de cada una, otro género de discurso puede inscribirla en otra finalidad. Los géneros de discurso no hacen sino desplazar la diferencia del nivel de los regímenes al nivel de los fines. Pero el hecho de que varios eslabonamientos sean posibles ¿no implica que hay una diferencia entre ellos? Si, porque no hay más que uno que pueda ocurrir (ser “actualizado”) a la vez. (Lyotard, 1988, p. 44)

La situación en la que Lyotard presenta el lenguaje plantea un continuo escenario de disputa. Sin una matriz general, todos los litigios serán interrumpidos por diferencias irreconciliables. Esta situación sin embargo, favorece la soberanía de los regímenes de proposiciones al evitar poner por encima la formación de totalitarismos. Como objeto de una idea que apela a la categoría del todo, el principio totalitarista establece la realidad del referente de toda proposición a partir de un único protocolo. Siendo el totalitarismo objeto de una idea y no pudiendo ser observable, no es posible que este sea un objeto del conocimiento ni que determine un único modo de establecer la realidad.

“Este es nuestro modo de pensar: la realidad no es algo dado, sino que es la ocasión de requerir que los procedimientos de establecerla se realicen respecto de ella” (Lyotard, 1988, p. 21). Para el autor, la conveniencia o inconveniencia de una proposición es competencia de los tribunales. Es, según su juicio, que las proposiciones se califican como bien formadas. Una proposición dará cuenta de la realidad de su referente, solo si se ajusta a las reglas sobre las que

el tribunal juzga; estas son las de un único régimen específico de proposición, no las de un lenguaje en general.

El ambiente del lenguaje está lleno de diferencias. Con cada nuevo instante se presenta una contienda entre partes. Esta contienda se sentencia insalvable; daño y sinrazón son el resultado de que se juzgue a partir de una única regla, un conflicto que involucra a más de una forma de lenguaje. Se dice que hay un daño cuando se trasgrede la regla del juicio (Lyotard, 1988, p. 9), allí se está violando la regla. Hay una sinrazón cuando el daño no tiene cabida dentro de la regla de juicio. Cuando ese daño no puede ser expresado a razón de que la regla de eslabonamiento de su discurso, o los discursos, no coincidan con la regla con la que se juzga:

Una sinrazón sería esto: un daño acompañado por la pérdida de los medios de presentar la prueba del daño. Ese es el caso como si la víctima queda privada de la vida o de todas las libertades o de la libertad de hacer públicas sus ideas o sus opiniones o simplemente del derecho de testimoniar ese daño o aún más simplemente si la proposición del testimonio está ella misma privada de autoridad (...). En todos estos casos, a la privación que constituye el daño se agrega la imposibilidad de ponerlo en conocimiento de los demás y especialmente de un tribunal. (Lyotard, 1988, p. 17)

Con la sinrazón se sufre la imposibilidad del lenguaje. Aquel discurso que no se ajusta al protocolo del tribunal, no tiene posibilidades de arreglo con él; de ahí que padezca el silenciamiento de quien no consigue presentarse en el lenguaje. La sinrazón aísla al querellante, lo condena a un silencio que expresa ese no poder dar cuenta de la realidad que en proposiciones se buscaba establecer. Lo que para Lyotard está en juego, no es el sujeto que enuncia, sino la capacidad de expresar y manifestarse abiertamente en el lenguaje “lo que está sujeto a la amenaza no es un individuo identificable sino que es la capacidad de hablar y de callarse. Se amenaza con destruir esa capacidad” (Lyotard, 1988, p. 23). Con la sinrazón quien expresa el daño deja de ser un querellante, deja de ser parte de un litigio al ser automáticamente excluido por no haberse expresado de acuerdo a la norma del tribunal. Quien expresa el daño y no se significa en el litigio, pasa a ser una víctima y queda fuera de la contienda. De acuerdo a Lyotard, “la diferencia se caracteriza por esta imposibilidad de probar. El que presenta una demanda ante el tribunal es escuchado, pero aquel que es la víctima queda reducido al silencio” (1988, p.22) Es en la inadecuación del discurso frente a la regla de juicio, donde la forma impresentable del silencio hace un llamado a la noción de diferendo. En términos de Lyotard, la

diferencia toma forma de diferendo cuando la imposibilidad de establecer un lenguaje se hace evidente con el silencio del hablante:

La diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. (Lyotard, 1988, p. 25)

El autor define la noción del diferendo como el instante del lenguaje, en donde no existe una forma de presentación capaz de enunciar aquello que urge ser comunicado. A falta de un régimen de proposición o género de discurso, solo a través del silencio (proposición de contenido ausente) es como se no-expresa la situación que Lyotard está definiendo. La sinrazón clausura toda posibilidad para establecer la realidad de su referente. Con la noción de diferendo, se vuelve oportuna la generación de nuevas formas que expresen aquello que con el lenguaje existente era imposible comunicar:

En la diferencia algo “pide” ser puesto en proposiciones y sufre la sinrazón de no poder lograrlo al instante. Entonces, los seres humanos que creían servirse del lenguaje como de un instrumento de comunicación aprenden por ese sentimiento de desazón que acompaña al silencio (y por ese sentimiento de placer que acompaña a la invención de un nuevo idioma) que son requeridos por el lenguaje, y no para acrecentar en beneficio suyo la cantidad de las informaciones comunicables en los idiomas existentes, sino para reconocer que lo que hay que expresar en proposiciones excede lo que ellos pueden expresar actualmente y que les es menester permitir la institución de idiomas que todavía no existen. (Lyotard, 1988, p. 26)

Con nuevos idiomas, nuevas reglas de formación pasan a ser parte del lenguaje. Una sinrazón se puede dar cuando cualquiera de los componentes contenidos en una proposición queda neutralizado: destinador, referente, sentido o destinatario. Para Lyotard “hacer justicia a la diferencia significa instituir nuevos destinatarios, nuevos destinadores, nuevas significaciones, nuevos referentes para que la sinrazón pueda expresarse y para que el querellante deje de ser una víctima” (Lyotard, 1988, p. 25). Sin una de estas instancias, aquello que constituía el daño deja de ser referencial para el tribunal y por lo tanto pasa a ser una sinrazón y por ende, se presenta un caso de diferendo. Solo con la apertura de nuevos tribunales que juzguen los nuevos idiomas es como se salva a la víctima de su silenciamiento:

Esto exige nuevas reglas de formación de las proposiciones y de eslabonamiento de ellas. Nadie duda de que el lenguaje sea capaz de acoger estas nuevas familias de proposiciones o estos nuevos géneros de discurso. Toda sinrazón debe poder expresarse en proposiciones. Es menester hallar una nueva competencia (o “prudencia”). (Lyotard, 1988, p. 25)

Con la noción de diferendo, Lyotard describe dos movimientos: por un lado, la imposibilidad de presentación (a falta de una regla coherente con la necesidad de expresar algo en proposiciones). Por otro, la ocasión en que la que los seres humanos se ven en la tarea de instituir nuevas formas de lenguaje para comunicar aquello que no puede presentarse en dichas proposiciones. La noción de diferendo muestra cómo regímenes y reglas de eslabonamiento, instauran un escenario de aislamiento dentro del lenguaje. Este no admite traducciones ni equivalencias. Solo permite la formación de nuevas reglas de juicio que legitimen aquello que los lenguajes desconocen. La noción de diferendo presenta el silencio como posibilidad; como presentación posible de lo irrepresentable.

1.3 El diferendo y lo irrepresentable

En la primera parte de *La Diferencia* (1988), Lyotard afirma que “algo” espera ser expresado en proposiciones y no consigue hacerlo al instante. Entonces, se ve impedido por conflictos que aparecen en la forma en cómo se despliega el lenguaje: un archipiélago (Lyotard, 1988, p.152) compuesto por un sinnúmero de géneros de discurso, infranqueables, intraducibles e inconmensurables. Esta incapacidad que sufre el lenguaje, cuando no hay un género de discurso adecuado, se identifica bajo la noción de diferendo.

Con el concepto de diferendo, Lyotard se opone a la existencia de un “hombre” que se sirva del “lenguaje” como medio para conseguir sus fines; el autor tiene como meta “refutar el prejuicio, anclado en el lector por siglos de humanismo y de “ciencias humanas”, de que si aquél [el hombre] no logra alcanzarlos [sus fines] ello se debe a la falta de un buen control sobre el lenguaje mediante un lenguaje “mejor” ” (Lyotard, 1988, p. 11). En efecto, el diferendo refleja como ese “hombre” es requerido por el lenguaje para que lo supla de nuevos géneros y formas de discurso; una idea distinta a la creencia de que es a través del lenguaje como el ser humano se puede comunicar.

Como Lyotard lo señala en *La Diferencia*, el terreno sobre el cual se asienta el lenguaje nunca deja de ser un espacio inestable y lleno de diferencias; no deja de serlo para el “hombre” como tampoco deja de serlo para el lenguaje. Para el individuo ya no es seguro el lenguaje, pues constantemente se ve intercedido por la amenaza del silencio, situación de diferendo por antonomasia. Este señala la sinrazón y el daño cometidos al querellante. Bajo la forma del silencio se disocian toda clase de acuerdos; se condena al “hombre” a la posibilidad de ser excluido del espacio de interlocución, “la amenaza de ser despojado del discurso no es contingente; pende constantemente sobre el derecho de interlocución. (...) El hablante humano siempre tiene un miedo de que un cállese excluya sus palabras” (Lyotard, 1993, p. 141). Esta hostilidad del discurso, descubre un escenario en el que el lenguaje se revela así mismo como negativo, como un *Otro*.

La manifestación de un lenguaje, retirado del principio que asegura las funciones de la comunicación, encuentra coherencia cuando se aproxima a la categoría de lo *Otro*. En el escrito *Los derechos del otros* (1993), Lyotard articula la competencia del discurso en las relaciones humanas, con el problema que supone la incapacidad de no poder alcanzar su actualidad. Para Lyotard, la idea del lenguaje es correlativa al concepto de humanidad; esta funda y constituye la idea de comunidad sobre la cual se erigen las sociedades humanas. “En teoría, el nosotros humano no precede a la interlocución sino que resulta de ella. En este nosotros la figura del otro permanece claramente presente en cada uno, en la medida en que otro es su posible interlocutor” (Lyotard, 1993, p. 139). Según el filósofo, el lenguaje, como sistema de signos arbitrarios, es la capacidad que tienen los seres humanos para identificarse con sus otros y formar comunidades de hablantes. Todo individuo que pueda hablar, está en posibilidad de ser un interlocutor y de hacer parte de una comunidad discursiva.

Asumamos que la capacidad de hablar a los otros es un derecho humano y tal vez el derecho humano fundamental. Si se prohíbe el empleo de esta capacidad, de hecho, por cierta injusticia de la suerte, o por principio, como resultado de un castigo, por ejemplo, se inflige un daño al hablante afectado, quien es separado de la comunidad discursiva de los interlocutores. (Lyotard, 1993, p. 141).

A pesar del papel fundacional que se le otorga al lenguaje, este parece voltearse y anunciar a los hombres que en todo momento pueden ser presa de la extinción del discurso; pueden ser expulsados de su lugar de interlocución, impedida su capacidad de habla y, en última instancia,

ser desterrados de su propia comunidad. Para Lyotard es claro que la capacidad humana del habla “no produce la legitimidad” (Lyotard, 1993, p.140), cosa que para una humanidad cuya historia enseña un abanico de formas y modos, lingüísticos, políticos y económicos, presenta un gran problema (Lyotard, 1993, p. 140). En cada uno de estos modos está en juego la legitimidad de la interlocución. En consecuencia existe un poder que, independiente a la capacidad de todo ser humano del habla, es el que autoriza y legitima el lenguaje, el género de discurso y las reglas sobre las cuales se admite la realidad de la interlocución. En el lenguaje, cada género de discurso tiene el poder de instituir la realidad de su referente, de acuerdo a las reglas sobre las que su tribunal juzga cada nueva proposición, cada oportunidad del lenguaje. Para esclarecer lo anterior, Lyotard analiza el ejemplo de Amnistía Internacional¹, precisamente porque lo que se solicita a la institución no es de ningún modo la extensión o apertura de su género, sino la reinserción del hablante a su lugar de legitimación:

“Existen muchas maneras de imponer silencio. Amnistía internacional las conoce mejor que nadie. Su vocación es modesta pero decisiva. Es mínima. *Amnestos* significa el que es olvidado, amnistía no demanda que el juicio será revisado o que el condenado sea rehabilitado. Simplemente solicita que la institución que lo ha condenado al silencio olvide su decreto y restaure a la víctima en la comunidad de los hablantes” (Lyotard, 1993, p. 141).

Con la capacidad que tiene todo ser humano del habla, no se aseguran ni la capacidad misma ni la posibilidad de ser interlocutor. De acuerdo a Lyotard, existe una confusión entre la capacidad de habla, la aptitud para el discurso, su legitimidad y su autorización (Lyotard, 1993, p. 141). El lenguaje aguarda por la multiplicación de nuevos géneros discursivos, por la apertura de nuevos lugares de enunciación, justamente porque las relaciones de poder sobre las que los patrones del lenguaje derivan “determinan como se extiende la interlocución pero no pueden restringirla” (Lyotard, 1993, p. 140).

Esta “geopolítica” que el autor hace del lenguaje, se acentúa con el silencio y el terror que su imposibilidad advierte. Lyotard constantemente tienta al discurso con la idea de la imposibilidad de la interlocución “El derecho de interlocución no se otorga a todos” (Lyotard, 1993, p. 139). El silencio como instancia de exclusión y el sentimiento de lo sublime como un

¹ Lyotard analiza el sentido de la palabra *amnistía* en el marco de las conferencias Oxford Amnesty realizadas en 1993, las cuales giran en torno al problema de los derechos humanos universales.

elemento que subyace, son parte de lo que más adelante dará forma a una estética de lo sublime. Lyotard actualiza los pensamientos de Immanuel Kant y Edmund Burke alrededor de la noción de lo Sublime.

Siguiendo el argumento de Lyotard, existe en el acto comunicativo la oportunidad en la que el silencio se presenta como un silencio “bueno”. Un ejemplo de lo anterior se da en el caso del maestro y el estudiante; para que el maestro pueda enseñar a su estudiante, este debe callar y escuchar lo que se le dice, debe atender en silencio para que ese *otro* que representa el maestro le pueda educar “a través de la alteridad del maestro se impone silenciosamente la extrañeza de otra lógica. Él me toma como rehén para hacerme escuchar y decir lo que no sé” (Lyotard, 1993, p. 142). No obstante, ese silencio que en principio se supone beneficioso y necesario para la operación de interlocución, arrastra consigo un elemento que consterna a quien lo sufre.

“Incluso el buen silencio del escritor, del monje o del alumno contiene un elemento de sufrimiento. Cualquier expulsión es un daño infringido a quienes la sufren, pero este daño se convierte necesariamente en un agravio cuando la víctima es excluida de la comunidad discursiva. Porque el agravio es el daño sobre el cual la víctima no puede rendir testimonio porque no puede ser oída. Y tal es precisamente el caso de aquello a quienes se les ha sido negado el derecho de hablar a los otros. ” (Lyotard, 1993, p. 143).

La sinrazón, daño no reconocido por el protocolo de un tribunal, señala la misma situación del hablante a quien se le ha negado ser parte de la comunidad discursiva. Ambas condenas, sinrazón y agravio, señalan la incapacidad de dar cuenta del mal que el silencio impone a sus víctimas; presentan un estadio de diferendo. Peor que la muerte, la sinrazón que involucra el silencio es el más grave de los males, pues no solo castiga al querellante al cerrar su capacidad de lenguaje, sino también evita que la comunidad se entere o de cuenta de ello.

Lyotard identifica este padecimiento con el sufrimiento de lo abyecto, por la extremidad con la que el silencio puede llegar a practicársele a sus víctimas “la abyección no consiste tan sólo en estar separado del discurso sino también en estar despojado de él al extremo” (Lyotard, 1993, p. 144). Lo abyecto encarna la exclusión que el silencio implica y que el lenguaje entraña; es un agravio que infunde un terror reverencial a quien le experimenta, pues quien vive en carne propia la exclusión del lenguaje, presencia la actividad de un *otro* como un acontecimiento semejante a la experiencia del sentimiento de lo sublime

En su análisis del efecto sublime, Edmund Burke llama horror al estado mental de una persona cuya participación en el discurso está amenazada. El poder que excede la capacidad de interlocución se parece a la noche. Aunque tratamos de domarlo mediante el diálogo, no tiene la figura de tú. Puede ser Dios, puede ser Animal, puede ser Satán. En silencio, nos esforzamos por traducir su voz para anunciarla a la comunidad de los hablantes. De esta manera buscamos hacer dialéctica nuestra relación con el Otro. Pero la extrañeza del otro parece escapar a cualquier totalización. (Lyotard, 1993 p. 144)

De acuerdo a lo anterior, se evidencia que ese otro que aparece en Lyotard, es ese otro foráneo al discurso, extranjero a la comunidad del interlocutor. Es radicalmente extraño pero también se halla latente en el lenguaje “el Otro en el lenguaje, el Otro que es el lenguaje” (Lyotard, 1993, p. 144). Por eso es el lenguaje quien presenta su misma imposibilidad. Con Lyotard, la idea de lo sublime halla campo en la interpretación del lenguaje, precisamente porque se adecua al *displacer* que el *diferendo* como proposición negativa evoca; un “temor reverencial” (Lyotard, 1993, p. 144) que se produce con la exclusión de las comunidades discursivas.

Así, con la noción de *diferendo*, se presencia el instante en que la idea del lenguaje capitula a la capacidad que tienen los hablantes de levantar una comunidad con base en la interlocución; al mismo tiempo, anuncia a los seres humanos, que es posible la generación de nuevas instancias en donde aquello que no hallaba lugar dentro de las reglas conocidas, sea capaz de enunciarse, de hacer comunicación. Apelando a la experiencia de desazón, de júbilo y placer que caracteriza a los casos de *diferendo* (Lyotard, 1988, p. 26), Lyotard, en su artículo *El Instante*, Newman en la obra *Lo Inhumano* (1998) se refiere al concepto de lo sublime como un sentimiento de *displacer* [delight]:

El *delight*, ese placer negativo que caracteriza contradictoria y casi neuróticamente el sentimiento sublime, proviene de la suspensión de un dolor amenazante. Esta amenaza, de la que están preñados ciertos “objetos”, ciertas situaciones y que pesa sobre la conservación de uno mismo, es llamada *terror* por Burke: las tinieblas, la soledad, el silencio, la cercanía de la muerte pueden ser “terribles” en cuanto anuncia que la mirada, el prójimo, el lenguaje, la vida van a terminar por faltar. Se experimenta la posibilidad de que muy pronto ya nada suceda. Lo sublime es que del seno de esa inminencia de la nada, sin embargo, suceda, tenga “lugar” algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple *aquí está*, la ocurrencia es mínima, es ese “lugar”. (Lyotard, 1998, p. 91)

Junto la figura del silencio, la noción de Diferendo se identifica directamente con la idea de lo sublime. A lo largo de su pensamiento, Lyotard revisita constantemente este espacio como anclaje para elaborar su discurso sobre lo impresentable. A partir de los escritos realizados por Edmund Burke e Immanuel Kant, alrededor del estudio de lo sublime, Lyotard examina sus efectos y la manera en como este, como consecuencia de la noción del diferendo, determina un nuevo modo de hacer estética y una nueva forma de pensar. Buscando responder la pregunta acerca de “¿qué es lo postmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato?” (Lyotard, 1987, p. 23) el autor, quien se interroga por la actualidad de las artes y el problema de la noción de realidad, responde afirmando la diferencia: “la respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre.” (Lyotard, 1987, p. 26). La apuesta por lo sublime es una apuesta por la noción de diferendo.

La discusión que Lyotard presenta en *La Postmodernidad Explicada a los Niños* (1987) se libra en la contienda por la realidad del referente; la realidad de las proposiciones, de su sentido, de su destinador y su destinatario. No solo en las artes sino en el lenguaje. Una comunidad reclama un sentido de integralidad, una *totalización* en donde se desdeña y acusa la inseguridad que con la dispersión de los discursos se ha revelado “en las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad” (Lyotard, 1987, p. 14). Este “llamado al orden” es lo que en *Los derechos de los otros* (1993) Lyotard llama homogeneización. Una demanda por la restitución y repetición de lo que los medios constantemente emiten: la idea de consenso (Lyotard, 1993, p. 142). La ilusión de realismo que la tecnociencia, la democracia y el arte “realista” han elaborado, se monta sobre el concepto hueco que el capitalismo ha hecho de la realidad. Desde allí buscan “estabilizar” el referente; retornar a un sentido de lo único, lo unidimensional.

Opuesto al movimiento totalitario que Lyotard define en *La Diferencia*, el pensar postmoderno, termino que el filosofo francés introduce para reflexionar en torno a la situación del arte en *La Postmodernidad Explicada a los Niños*, activa la sospecha de las “buenas” reglas de formación y reacciona ante los dominios que se denominan universales. Teniendo la noción de diferendo como horizonte, se atiende al hecho de que la estética no se ocupa más por

la cuestión de lo bello sino por la forma opaca de lo sublime. Para el autor “la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello? sino, ¿qué sucede con el arte (y con la literatura)?” (Lyotard, 1987, p.16).

Lyotard elabora la noción de sublime siguiendo las formulaciones realizadas por Kant en la *Crítica del Juicio* (1991). Para Kant, tanto lo sublime como lo bello se inscriben a la manera de juzgar reflexiva. Como indica en la analítica de lo bello, el juicio del gusto se presenta en el sujeto de manera desinteresada, es decir, se ocupa de la afección subjetiva y no de la representación que el entendimiento hace del objeto. De ahí que en Kant, lo bello obedezca a un juicio independiente de toda intención y se declare libre. Es esta libertad, a la hora de juzgar un objeto como bello, la que hace que el sujeto que delibera suponga que en los otros se juzga de manera análoga. A pesar de que el juicio es enteramente estético, el sujeto le puede otorgar a su juicio el estatuto de universal. Este valor universal empero, es condicionado por Kant cuando aclara que este “no puede tampoco nacer de conceptos” (Kant, 1991, p.215). Ya que lo bello no se ocupa de la leyes prácticas, en donde se da un paso de los conceptos al sentimiento de placer, “No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que es bello” (Kant, 1991, p. 228). Como lo bello no está determinado, opera desde la facultad de Juicio, desde la forma de Juicio reflexivo.

A diferencia de la facultad de juicio determinante, que subsume lo particular según un principio o ley general determinada, el juicio reflexivo se encarga de la búsqueda de lo general en lo particular, o –en términos de Lyotard- lo indeterminado. El juicio reflexivo es un juicio sin reglas que otorga a lo particular un valor universal (Cf. Kant, 1991, p.237). Según Lyotard, el gusto no determinado que engendra el juicio reflexivo, se puede describir en los siguientes términos: “El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, que da lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto.” (Lyotard, 1987, p. 20)

Como lo bello, lo sublime parte de un juicio por reflexión. Este juicio no depende de la representación de un concepto pues “[su satisfacción] se enlaza con la mera exposición” (Kant, 1991, p. 76). No obstante, lo sublime rompe con la facultad de exhibición “mediante lo cual la

facultad de exposición o imaginación es considerada, en una intuición dada, en conformidad con la facultad de los conceptos del entendimiento o de la razón” (Kant, 1991, p.237). Desentendiéndose de la forma, propiedad que corresponde a la facultad de juzgar lo bello, el sentimiento de lo sublime contrasta con este, al no apelar a una forma sino a la no forma de lo ilimitado. De ahí que con lo sublime no se apele a la imaginación sino a la razón; con la efusión que sigue de la “suspensión momentánea de las fuerzas vitales” (Kant, 1991, p. 237) se ocupa y sobrepasa la imaginación. Diferente a lo bello que “parece ser una finalidad en su forma, mediante la cual el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano para nuestro juicio” (Kant, 1991, p. 238), lo sublime sobrepasa tanto la facultad de juicio como la posibilidad misma de que algo se represente por medio de la facultad de exhibición o imaginación:

Lo que despierta en nosotros, sin razonar, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación; pero sin embargo, sólo por eso será juzgado tanto mas sublime (Kant, 1991, p.238)

Siguiendo las consideraciones sobre las que Immanuel Kant elabora su concepción del sentimiento de lo sublime, Lyotard plantea una estética de lo sublime a partir de algunos de los elementos que se perciben en el pensamiento del filósofo alemán. Así, para Lyotard “lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto.” (Lyotard, 1987, p.21). Se disecciona la analítica kantiana de lo sublime para hallar el diferendo como “un conflicto entre las facultades del sujeto” (Lyotard, 1987, p.20), en donde la facultad de concebir no corresponde con la facultad de presentar. Con el sentimiento de lo sublime, la experiencia estética se desliga de la imaginación e impide “ilustrar”, a través de la representación de un objeto, el caso de una Idea pura. Esto ocurre, por que la Idea es absolutamente grande (o potente) y el pensamiento solo puede alojarla en la razón, no en el entendimiento.

“He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la

estabilización del gusto.” (Lyotard, 1987, p.18)

De ahí que la estética de lo sublime haga un llamado a lo impresentable. Lo sublime alude a lo que no tiene cabida en el entendimiento, sobrepasa el límite en donde lo que se concibe no puede hallar forma ni modo alguno de presentación; lo sublime evoca lo inimaginable. No se puede representar el objeto de una idea bajo la forma de un concepto, pero si se puede hacer un alto en su incapacidad de presentación, “No se puede, escribe [Kant], presentar en el espacio y el tiempo lo infinito del poder o lo absoluto de la grandeza, que son Ideas puras. Pero si es posible al menos hace alusión a ellos, “evocarlos”, por medio de una presentación que no presentaría nada.” (Lyotard, 1998, p. 91). Este impresentable, la representación estética de lo irrepresentable, sugiere la presencia de ese Otro que amenaza el lenguaje; es un vaticinio de que en aquella instancia en donde el lenguaje desfallece, sigue latente la presencia de lo Otro como su negativo, como su terror: “dice también de la *abstracción* vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*.” (Lyotard, 1987, p. 21). A este respecto, en el texto *Lo sublime y la Vanguardia* recogido en *Lo Inhumano* (1998) Lyotard escribe que el sentimiento de lo sublime está *aquí y ahora*, así lo revela su análisis de la relación entre el pensamiento del pintor Barnett Newman al respecto de lo sublime:

“Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el “sucede” es el color, el cuadro (...) para ser fieles al desplazamiento en que tal vez considera toda diferencia entre el romanticismo y el vanguardismo “moderno”, habría que traducir *The sublime is Now* no por: *lo sublime es ahora* sino por *ahora, tal es lo sublime*” (Lyotard, 1998, p.98)

Si el sentimiento de lo sublime alega a un más allá, lo presenta en la forma del presente, evoca a ese Otro desde la palabra, desde el acontecimiento. La presentación negativa que sufre la imaginación, la proposición ausente que afirma el silencio, lo irrepresentable de la representación artística, son instancias que emanan del principio de operación del diferendo. La contienda con la que Lyotard identifica la realidad, la experiencia en la que se vive el lenguaje, afirma una multiplicidad asumida desde la disparidad. La disputa que se halla en la noción de diferendo como en el sentimiento de lo sublime, responde la reivindicación de la diferencia como oposición directa a la unificación de una sola realidad; como contrario a una noción de

consenso que, con la generación de nuevas proposiciones y la contienda entre géneros de discurso, se fragmenta constantemente. Es por ello que el artista, más allá de hacer una reivindicación de las reglas del arte, debe interrogarse sobre el mismo sentido del arte. Al menos, así lo expone Lyotard en *La Posmodernidad Explicada a los niños*: “Es preciso que se interroguen acerca de las reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores” (Lyotard, 1987, p. 16). Para Lyotard, la actualidad de las artes depende del sentido en como son asumidas sus reglas de formación. De ahí que introduzca la noción de lo posmoderno; para el filósofo francés, la opción posmoderna equivale a trabajar desde el diferendo y la estética de lo sublime cultivadas por las vanguardias del siglo xx.

Lyotard cree que la labor del artista radica fundamentalmente en el examen que este hace de las reglas, en la capacidad que tiene para la generación de nuevos lenguajes; “por esta razón, no tienen garantizada una audiencia” (Lyotard, 1987, p.16), dice al respecto de aquellos quienes contradicen la seguridad de los *aficionados* que reclaman una sola realidad. La estética moderna, y la posmoderna, recurren a las vanguardias porque son quienes personifican la figura y cometido del artista; estas performaron lo que para Lyotard es una estética del diferendo evocada a través de la actualización del sentimiento sublime. La vanguardias se ocuparon de la revaloración de los principios sobre los que se juzgaba el arte, por esta misma razón las artes se encargan de pujar y cuestionar aquellos protocolos que ya han sido establecidos; de esta manera multiplican los regímenes y los modos de presentación del universo que a cada uno de estos le corresponde, un aspecto que Lyotard menciona en el *La diferencia* (Cf, Lyotard, 1988, p.150) y que más adelante, en *La Posmodernidad Explicada a los niños* (1987), profundiza respecto a la labor del artista. No importa que los nuevos géneros a los que este apela no puedan desintrincarse, hallar un lugar en el lenguaje consensuado o ser traducidos a géneros previamente establecidos:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. (...) no hay que esperar que en esta tarea haya la menor reconciliación entre los "juegos de lenguaje", a los que Kant llamaba "facultades" y que sabía separados por un abismo (Lyotard, 1987, p.25)

La estética moderna afirma el diferendo. La visión posmoderna da un paso más allá y apela al desentendimiento de la nostalgia que produce la idea de lo bello “He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica.” (Lyotard, 1987, p. 25). Con lo posmoderno, Lyotard declara lo irreconciliable que se halla en la contienda de los discursos, rechazando así cualquier idea de conciliación. Es por esta razón que se evita el placer nostálgico que puede suscitar lo sublime cuando es atravesado por las formas bellas. Lo posmoderno demanda el terror de lo impresentable, un sentimiento que solo se produce desde la noción del diferendo investida de la potencia de lo sublime: se rechazan las formas y se niega con ello la representación: “esta estética “presentará” sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación” (Lyotard, 1987, p. 21).

Con la noción de diferendo la estética se halla en pensar lo irrepresentable. La sinrazón que se genera con el peligro de lo indeterminado, de lo que no está dicho o no se ha podido decir, lleva a Lyotard a pensar en los instantes que solo pueden ser vivenciados por medio de la contradicción de “la “puesta en forma”” (Lyotard, 1998, p. 140), o la presentación. La afectación que esto produce en el espectador, aquello que las vanguardias artísticas exploraron, no es la idea de representación con la que programas políticos, sociales y metafísicos se llevaron a cabo; no es la representación que indica un mismo sentido de comunidad (cf. Lyotard, 1998, p. 123-124). Al contrario, se parte de la confluencia de lo sublime en el pensamiento: pensar las reglas de juicio; desentenderse en lo posible de la presentación. Con lo sublime, se plantea la noción de diferendo como caso que conmina el ejercicio del consenso con la espera temerosa de su agitación. Con lo posmoderno, se celebra la diferencia, se la aleja al máximo de la evasiva nostálgica de la representación. No se zanján las diferencias sino se construye a partir de la conciencia que se tiene de estas, por eso el diferendo se identifica con lo impresentable, con lo irrepresentable.

Esta manifestación de lo no representable descubre con las vanguardias la promesa de hallar lo que no se puede presentar bajo una forma. Por eso, la estética del diferendo deja atrás toda tradición formal del arte y se ocupa de lo in-forme que hay en esta. La representación entonces, se aleja al máximo de sí misma y las artes empiezan a ocuparse de otro pensar, a otra forma de ser:

se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su 'inhumanidad, por así decirlo (...), puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o lo que sea (Lyotard, 1987, p. 23- 24)

Este inhumano, del que Lyotard se sirve para identificar el hacer posmoderno, adquiere la figura del Otro, “el otro inhumano” (Lyotard, 1998, p. 14). Este se hace latente en lo humano como lo Otro se hace latente en el leguaje. En *Palabras preliminares: de lo humano* (1998) lo inhumano, afirma Lyotard, es la calidad indeterminada del hombre; aparece como el origen aterrador que pervierte cualquier restauración u orden institucional. La humanidad encubre lo inhumano al mismo tiempo que se funda en él; Lyotard asimila esta relación de deuda con la forma en como los adultos le deben a la infancia (Cf, Lyotard, 1988, p.11). A pesar de identificar la figura de lo inhumano en el infante, el filósofo advertirá del poder inconcebible que este esconde: “todo lo que en lo instituido puede llegado el caso, traspasar de desamparo e indeterminación, es tan amenazante que el espíritu razonable no puede dejar de temer en ello, con justa razón, un poder inhumano de desenfreno” (Lyotard, 1998 p.11). Así, siguiendo a Apollinaire y a Theodor Adorno, quienes antes habían invocado el poder de lo inhumano, Lyotard orienta el potencial del arte hacia el testimonio de dicha inhumanidad “la tarea de la escritura, el pensamiento, la literatura, las artes es aventurarse a dar testimonio de ello” (Lyotard, 1998 p.15). Solo allí, asegura el filósofo, es donde las artes alcanzan una de sus aspiraciones.

Esta ocupación que exige el arte, de entregarse al testimonio de lo inhumano, de anunciar lo impresentable y alegar el diferendo, es el motivo que convoca la escritura de Roberto Bolaño junto al pensamiento de Jean François Lyotard. La novela *Estrella Distante* (2012) funciona como un lugar de examen de lo irrepresentable. Allí se plantea la cuestión de cómo la figura del artista advierte lo inhumano en lo humano; como el arte se enuncia como un acontecimiento análogo a la noción de diferendo. Con el análisis de la obra de Roberto Bolaño, se expande la reflexión estética y se plantea una nueva dirección: La relación entre el arte y el mal.

Capítulo II

2.1 Introducción al capítulo

En el segundo capítulo se indagan el sentido del arte y el papel del artista en la novela *Estrella Distante* (2012) de Roberto Bolaño. Se propone un análisis en torno a la conformación de la diada arte y mal, teniendo como precedente el problema de lo irrepresentable en el pensamiento de Jean François Lyotard. Con el examen de la novela se intenta comprender la visión de un mal que aparece con la manifestación de lo irrepresentable. La literatura de Roberto Bolaño proporciona un espacio donde la noción de Arte es sitiada constantemente. Con *Estrella Distante* se ponen en tensión las nociones modernas del arte y la literatura.

Dicha reflexión se divide en dos partes. La primera, revisa la cuestión de las vanguardias dentro del paisaje político que presenta la novela: El golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende y el régimen de la Dictadura militar. Se analiza cómo la noción de arte trama sus reglas de formación y sentido, según el lugar que ocupa dentro del mapa del lenguaje. Aparece el Estado totalitario junto a la urgencia de legitimación de una realidad, y aparece el espíritu revolucionario del arte de avanzada. Así mismo, para dar cuenta de los dilemas que surgen con la emergencia de las vanguardias en el ámbito del totalitarismo, el análisis de *Estrella Distante* se complementa con otra obra del Roberto Bolaño: *Literatura Nazi en América Latina* (1996); y con los planteamientos de Jean François Lyotard en *La Posmodernidad Explicada a los Niños* (1987) respecto al totalitarismo, particularmente el texto *Memorandum sobre la legitimidad*.

La segunda parte, se ocupa de los alcances de lo irrepresentable en *Estrella Distante*. El estudio se orienta hacia una interpretación de la novela donde la imagen del arte opera como manifestación en la que transitan las formas del diferendo. Este curso, que toma la idea del arte, se vuelve hacia sus reglas de formación; y plantea un nuevo panorama donde daño y sin razón son la moneda de cambio. Así, no solo se manifiesta el mal como daño, sino además el arte anuncia un terror epistemológico que acecha la razón. Mediante el personaje de Carlos Wieder, se configura una visión en la que arte y mal son dos formas de una misma materia; dos cuerpos de un mismo orden.

En general, este capítulo problematiza, desde la literatura y el lenguaje, los efectos que se asoman cuando la representación se ve empujada por aquello que le es irrepresentable. Es allí,

donde puede afirmarse el correlato entre arte y mal: en el silencio de la sinrazón. Estos elementos serán los insumos que sientan un precedente para la tercera parte de la monografía, donde se dará paso al análisis de lo inhumano y la representación.

2.2 Vanguardia y Totalitarismo

La novela *Estrella Distante* (2012) de Roberto Bolaño presenta la situación política de Chile de los años 70 y el devenir de las artes de vanguardia en el escenario de la dictadura. Durante la década de los años setenta, el país austral sufre los embates del conflicto por la realización ideológica a la que aspiran proyectos de izquierdas y derechas. En este contexto, arte y política se manifiestan como partes inherentes de una disputa por la realidad del referente. En *Estrella Distante*, la lucha armada como opción para realizar un ideal político se traslada al dominio del lenguaje. En consecuencia, con el triunfo de la dictadura militar, aparece una nueva comprensión del arte de vanguardia determinada por el discurso de muerte y limpieza del Totalitarismo.

Al relacionar la idea de vanguardia moderna con las dictaduras militares, Roberto Bolaño anuncia cómo la literatura termina siendo vehículo de lo infame: tanto en *Estrella Distante* como en *Literatura Nazi en América* (Bolaño, 1996) el fenómeno del Totalitarismo se extiende indiscriminadamente a lo largo de toda Latinoamérica; el germen del nazismo atraviesa las artes en todos los países del continente. Entonces, se afirma la presencia de una especie de arreglo entre el arte y el mal. Las voces que hablan el lenguaje del Totalitarismo afirman la generación de un arte que trasgrede límites, un arte de vanguardia. Este sobrepasa la lógica de los espacios tradicionales de enunciación y atenta con las reglas que sostienen una comunidad de hablantes. Al respecto, la filosofía de Lyotard será importante para señalar cómo la capacidad de ser un interlocutor activa un *nosotros humano*, es decir, permite al individuo ser considerado como *humano* mientras pueda ser hablante dentro de una comunidad. En ambas novelas, Bolaño insiste en asaltar esta condición de lo humano; la figura de su protagonista, el teniente y poeta Carlos Wieder, representa la inversión a las reglas sociales del lenguaje; define las antípodas a las que apunta la comunión de arte y mal.

Este planteamiento, que se teje en *Estrella Distante*, está señalando el deterioro de los ideales que la modernidad había depositado en las artes y la literatura. Así, aunque la literatura se

consideraba un instrumento para liberación de los pueblos, una herramienta para la emancipación, acaba revelándose como una manifestación del poder totalitario. Ahora los instrumentos estéticos y políticos de la derecha cooptan la revolución. Al describir el triunfo de la dictadura, *Estrella Distante* propone un relato de testimonio sobre la revolución de la derecha; en este relato la figura del nazismo surge como una actitud política que se renueva y reaparece en el corazón de las sociedades modernas. De esta manera se abandona el optimismo cultural defendido por la izquierda y las vanguardias comienzan a legitimarse desde los procedimientos del totalitarismo.

Estrella Distante, establece un recorrido en el que prácticas artísticas y compromisos políticos coinciden en la persecución de una misma empresa: la realización de un proyecto ideológico y el establecimiento de una nueva forma de vida, de izquierda o de derecha. A través uno de sus personajes, Roberto Bolaño sigue la historia de un grupo de poetas durante el transcurso de la dictadura de Pinochet en los años 70. El narrador se concentra en la historia de uno de esos poetas, Carlos Wieder, y sigue sus pasos durante el resto de su vida. A lo largo de todo el relato, el espacio del arte nunca dejará de estar sitiado por la atracción ideológica de este personaje y la posición opuesta que ocupa el personaje que hace de narrador.

Desde el inicio de la novela, los personajes son definidos en términos del compromiso político con el que estos modelan sus anhelos:

La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (...), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba. (Bolaño, 2012, p. 13)

De lo anterior, es posible establecer una relación entre la militancia y el oficio literario. Dicho de otra forma, el sueño de militancia en el que la juventud desea ponerse al servicio, establece un referente con el cual puede contrastarse la forma en la termina convirtiéndose el oficio literario. Así, lo que comienza como el sueño de un grupo de jóvenes, termina como una “transmisión desde el planeta de los monstruos” (Bolaño, 2012, p. 13). Con la novela *Estrella*

Distante se plantea una deformación del ideal de las Artes y la literatura. En los capítulos finales, cuando el narrador se convierte en un detective que sigue la pista de un desaparecido Carlos Wieder, expresa su decisión de ser humilde en su carrera como poeta; su experiencia lo ha hecho testigo de los peligros que acarrearán los procedimientos artísticos radicales. La elección de la lucha armada se degenera con la subida de Pinochet al poder.

El ambiente de los talleres literarios es el primer escenario donde Bolaño sitúa lo artístico. Este se caracteriza por la posición política en la que las juventudes latinoamericanas han puesto sus aspiraciones. Desde el triunfo de la revolución cubana en 1959, la lucha armada es la alternativa más efectiva de los movimientos de izquierda. La victoria electoral de Salvador Allende en el año de 1970 significó la realización política de esta generación. Como señala, el escritor y periodista peruano, Jeremías Gamboa en el artículo “¿*Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en Estrella Distante de Roberto Bolaño*”, lo político es el punto de partida para uno y otro protagonista. Es decir, el narrador y Carlos Wieder:

La primeras líneas del texto no hacen sino marcar a ambos como los puntos de fuga de dos recorridos biográficos cuyo origen o punto referencial es un hecho político: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (Gamboa, 2008, p. 215)

Conforme se acentúan estas condiciones políticas, se establece una diferencia de lugares en los que los personajes son nombrados. Este aspecto no hace sino insistir en las distancias que aparecen con el disenso entre las normas de hacer literatura. Esta distinción parte del principio de formación y exclusión de una comunidad de interlocutores. Hay correspondencia si se habla según las reglas de una misma lengua; esto afirma su participación. Se califica como dispar cuando el lenguaje que se usa es incompatible al usado por el resto de la comunidad. Carlos Wieder, que en ese entonces responde al nombre de Alberto Ruiz-Tagle, es ajeno al lenguaje revolucionario que caracterizaba a los talleres literarios. Desde el momento en que hace de interlocutor, Ruiz- Tagle se distingue a razón del orden de su lenguaje:

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista (la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica). Ruiz- Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (*lugares* más

mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir. (Bolaño, 2012, p. 16)

Para Wieder, hay un español puro que no se puede cambiar. Solo restituyendo el origen, el génesis, puede darse el verdadero renacer chileno al que aspira con su poesía. El lenguaje de Wieder se mueve respecto al tiempo en tanto lo nuevo viene en pos del principio, de su nacimiento. De ahí que para que nazca la nueva poesía se hace imperativo un proceso de limpieza. Para Wieder “*La muerte es limpieza*” (Bolaño, 2012, p. 90). Por eso se dirá de su poesía que son los poemas de “*una nueva edad de hierro para la raza chilena*” (Bolaño, p. 53). Esta característica en el orden de su lenguaje, será definitiva a la hora de establecer su relación con la ideología totalitarista. Es en el lenguaje donde se advierten los procedimientos de esta forma política.

La composición del paisaje político acaba de ajustarse con el esclarecimiento ideológico de la postura de Wieder; que al menos es señalada de forma negativa. Aun cuando la escena artística de Chile en la era de Salvador Allende era esencialmente de izquierda, la revolución de las artes es pronosticada como una acción que tiene origen en otro orden. Esto es visible en el gesto que tiene el personaje de Marta Posadas cuando el amigo del narrador, Bibiano O’Ryan, espera incluir dentro de una antología poética unos escritos de Wieder. Siendo íntima amiga de Carlos, Marta insiste en que sus poemas sean retirados; siente que la poesía de Wieder aún no ha explotado. Cuando lo haga, asegura Marta “Alberto (...) va a revolucionar la poesía chilena.” (Bolaño, 2012, p. 24). Esta predicción intempestiva, adivina la inversión del campo artístico en Chile. La herramienta de lucha social por antonomasia, la revolución, le es arrebatada al lenguaje de la izquierda. En la novela, Marta Posada anota con tristeza esta pérdida:

Bibiano salió detrás de nosotros. Martita, dijo, estoy seguro de muy pocas cosas, una de ellas es que Ruiz-Tagle no va a revolucionar la poesía chilena. Me parece que ni siquiera es de izquierdas, añadí yo. Sorprendentemente, la Gorda me dio la razón. No, no es de izquierdas, aceptó con una voz cada vez más triste. (Bolaño, 2012, p. 25)

Con esta declaración, el relato abre paso a una contienda por la actualidad de las artes y por el destino de Chile. Introduce una dimensión diametralmente opuesta al programa político de izquierda. La profecía de Marta Posadas se reafirma con el golpe militar y la desbandada; Chile presencia la revolución de las derechas y la manifestación poética del totalitarismo.

Luego del establecimiento del régimen militar, el narrador relata la revolución que lleva Wieder por medio del recurso de las conjeturas. De esta forma, se construyen los posibles sucesos que tomaron lugar en el pueblo de Nacimiento; un espacio que funciona según la noción de cronotopo acuñada por Mijaíl Bajtin (1989). Se entiende por cronotopo, la condensación espacio-temporal que intensifica el sentido de los hechos al interior de una novela: el cronotopo refiere a una condensación del tiempo en el espacio en la que el espacio acaba volviéndose un referente del tiempo. Siguiendo a Bajtín, Nacimiento puede ser tomado como un cronotopo en tanto amplifica el tiempo del relato en *Estrella Distante*; constituye una compactación del tiempo y el espacio que condensa la génesis de Alberto Ruiz-Tagle como Carlos Wieder, y la génesis de la nueva poesía chilena. Nacimiento, a pesar de referir al nombre del pueblo en el que sucede la historia, también refiere la génesis artística de Wieder. Es un núcleo determinante al interior de la historia donde nace el nuevo lenguaje del arte; aquel al que apelara el discurso de la dictadura.

El principal motivo para que el relato tome lugar en Nacimiento, escribe Bolaño, es que allí se encuentra la vivienda de las hermanas Garmendia. Ellas son consideradas las mejores poetisas del circuito de los talleres literarios. Como pago para el nacimiento de la nueva poesía, Wieder sacrifica el emblema literario del anterior régimen; entonces asesina a las hermanas Garmendia. Con su muerte, muere la transmisión de una forma de discurso “creen comprender, inocentes, no comprenden nada (está a punto de nacer la «nueva poesía chilena)” (Bolaño, 2012, p. 30) El narrador describe la inesperada conquista de Wieder señalando la confiada ignorancia por la que las hermanas, y casi todos los jóvenes que frecuentaban los talleres literarios, terminan siendo exterminados. Soñar con la lucha armada encubre con inocencia una pesadilla.

El porvenir de las artes cambia de referentes “La poesía chilena, dijo Bibiano aquella noche, va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Lihn, no antes” (Bolaño, 2012, p. 26) Así, el curso de una revolución social desde un grupo de poetas consagrados se deshace. Las políticas de “limpieza” de la dictadura dejan los espacios de formación del arte en manos del experimento totalitarista que termina en puntos suspensivos y en muerte. “[Carlos Wieder] habla de Enrique Lihn y de la poesía civil y si las Garmendia hubieran estado más atentas habrían visto un brillo irónico en los ojos de Ruiz-Tagle, poesía civil, yo les voy a dar poesía civil” (Bolaño, 2012, p. 31). Las acciones de Wieder se superponen al intento fallido de los

talleres literarios. Ahora al servicio de la dictadura, sus actividades constituirán la retórica del totalitarismo. Teniendo en cuenta este panorama, se acude a los planteamientos que hace Jean François Lyotard respecto del lenguaje del totalitarismo a fin de revisar los principios ideológicos que autorizan y a la vez nutren el arte de vanguardia.

Respecto a la clarificación de la cuestión del totalitarismo, vale la pena retomar el análisis que hace Jean François Lyotard en “*Memorandum sobre la legitimidad*” (1987) en donde examina los procedimientos de la forma del totalitarismo según el lenguaje de la legitimación. A partir de las consideraciones realizadas por este filósofo, es posible encontrar elementos que activen la situación del lenguaje planteado por la novela: el arte de vanguardia y el totalitarismo.

Lyotard parte de la distinción de la forma *imperii* y la forma *regimins* que Emanuel Kant plantea en su obra *Proyecto de una Paz Perpetua*. Según el autor, la primera describe la forma “según la cual se ejerce la dominación” (Lyotard, 1987, p. 51); y esta determina la delegación de un poder supremo. La segunda, es “el principio según el cual el Estado hace uso de su poder” (Lyotard, 1987, p. 51). Su distinción determina si se separan o no los poderes ejecutivo y legislativo. Con base en esto, Lyotard busca observar como los regímenes despótico y republicano, legitiman el orden de discurso y ejercen el poder. En este contexto, hablar del totalitarismo merece realizarse en términos pragmáticos en la medida en que, solo con el debido análisis de los procedimientos del lenguaje, es posible descubrir las estrategias con las que estos regímenes ejercen y hacen legítima su autoridad. Esto significa, estudiar como se afirma la instancia de legitimación que el sujeto de una frase normativa representa:

La normativa se enunciará de la siguiente manera: *Es una normativa dictada por y que sea obligatorio para x realizar la acción a*. Así formulada, la normativa designa, aquí bajo el nombre de *y*, la instancia que legitima la prescripción dirigida a *x*. El poder legislativo es detentado por *y*. Es fácil situar el despotismo y el republicanismo de Kant sobre este pequeño complejo de frases (Lyotard, 1987, p. 52)

De acuerdo a lo planteado por Lyotard, ambas formas de régimen se presentan análogas en la forma lógica de la frase normativa. No obstante, la manera en que estas argumentan su autoridad dista la una de la otra. Cuando viene el momento de justificar la instancia de legitimación, salta a la vista el problema de la autoridad del agente legislador. Para Lyotard, el régimen totalitario acude a dos formas de narración sobre las cuales su discurso se reviste de

autoridad. Una forma se consolida en los relatos míticos y la otra en los relatos de emancipación (metarrelatos). A través de dichos procedimientos del lenguaje, el totalitarismo disimula las dificultades lógicas que se presentan con la pregunta por la autoridad de quien detenta el poder: y. Bajo esta maniobra, el totalitarismo logra “llenar el vacío ontológico” (Lyotard, 1987, p. 52) que implica la lógica de la autorización.

Lyotard afirma que el Totalitarismo se sirve de dos estrategias para legitimar su discurso. El primero es la narración mítica. Ésta parte de la elaboración de una serie de relatos de origen. Por medio de estos relatos, la comunidad asegura su continuidad en la medida en que los nombres de quienes le forman, le permitan ser objeto de dichos relatos y formar parte de un universo que estos afirman. En palabras del autor:

Creo que este dispositivo de lenguaje es ejemplar para nuestra primera *forma regiminis*, nuestro primer régimen, aquello que Kant llamaba despótico, y para la legitimación de la instancia normativa que le corresponde. Los nombres, esos "designadores rígidos" como los llama Kripke, determinan un mundo, un mundo de nombres que es el mundo cultural. Este mundo es finito porque los nombres disponibles en él existen en número finito. Este mundo es el mismo desde siempre. Cada ser humano ocupa en él su lugar. Es decir, bajo un nombre que determinará su relación con los otros nombres. Este lugar fija en efecto los intercambios sexuales, económicos, sociales, de lenguaje, que tienen el derecho o el deber de tener con otros portadores de nombre. (Lyotard, 1987, p. 56)

Si no se tiene un nombre, no se es, puesto que aún no se ha sido autorizado por la narración mítica. Aquella, legisla el poder a la vez que lo ejecuta, de ahí que sea de orden despótico y ulteriormente totalitario. Bajo esta forma se determina la extensión del totalitarismo a todo ámbito de la vida del individuo; mediante el lenguaje mítico se establece la clausura del mundo a las determinaciones de su origen: a los nombres. Una vez se distingue este primer instrumento discursivo del totalitarismo, cabe observar en qué forma se hace manifiesto en *Estrella Distante* (2012). A este respecto vale la pena retomar la forma de lenguaje que caracteriza a Carlos Wieder. Fácilmente podrían establecerse vínculos entre el español fijo en el tiempo que habla Wieder, con la forma despótica y el mundo cerrado del relato fundacional. Ambos apelan al un régimen finito que establece las relaciones del mundo en términos de retorno a un origen. Tan es así que lo último que se sabe de Wieder en la novela, es que está leyendo un libro sobre el origen del universo (Bolaño, 2012, p. 152). El Totalitarismo justifica su autoridad a través de la

narración mítica, pero además añade a su retórica aspectos de un relato de emancipación, algo que se puede percibir con el régimen Nazi.

De acuerdo con Lyotard, el grado con el que occidente sobrevalora “el relato como legitimación arcaica” (Lyotard, 1987, p. 57) permite la generación de acontecimientos excepcionales como el nazismo. Este señala el caso en el que por medio de la estrategia mítica, fue posible sobreponer los valores de la narración mítica sobre la república moderna.

El nazismo puso el nombre "Ario" en lugar de la Idea de ciudadano, fundó su legitimidad en la saga de los pueblos del Norte abandonando el horizonte moderno del cosmopolitismo. Si logró triunfar es porque flotaba en el pueblo soberano, "democráticamente", en el sentido que daba Kant a esta palabra, un deseo de "retornar a las fuentes", un deseo que sólo la mitología puede satisfacer. (Lyotard, 1987, p. 58)

El nazismo es para Lyotard la realización del totalitarismo moderno pues adscribe un relato mítico sobre el republicanismo que identifica a la modernidad; dicho en otras palabras, el nazismo establece la identidad de una comunidad, el pueblo, por medio del relato de origen. Esta describe una estrategia de unificación sobre el principio republicano de la disociación de los regímenes:

El republicanismo es más que la separación de poderes, exige la fisión y quizá también el estallido de la identidad popular. (...). Desde el punto de vista del lenguaje, es una organización de los regímenes de frase y de los géneros del discurso que reposa sobre su disociación y que, de esta manera, deja entre ellos un juego o, si se prefiere, impide la posibilidad de que el acontecimiento, en su contingencia, sea tenido en cuenta. Llamo a esta organización *deliberativa*. (Lyotard, 1987, p. 58)

Bajo una política deliberativa se determina aquello que debemos ser, por medio del debate de lo que deberíamos hacer. Allí, se refutan otras opciones y se convence al tercero que hace de juez en un litigio. Una vez realizada la deliberación, se pasa al juicio; que debe ser legitimado por medio de una normatividad. “El juicio debe ser legitimado, es el papel del discurso normativo (¿tenemos derecho a decidir de esta manera?), más tarde convertido en ejecutorio (decretos, bandos, leyes, circulares)” (Lyotard, 1987, p. 60). De acuerdo a Lyotard, la política deliberativa presenta una fragilidad estructural que solo guarda unidad gracias a la pregunta por el ¿qué debemos hacer?, la incertidumbre en la que elabora sus fines, que en parte es causa del principio de heterogeneidad que caracteriza a la república. A diferencia del régimen despótico,

esta deja en puntos suspensivos la identidad de la comunidad. Esta actitud cobra forma con la proclamación de los relatos de emancipación. Es a través de dichos relatos en los que la república y la modernidad legitimaron sus procesos:

Los grandes relatos que ella requiere no son mitos sino relatos de emancipación. Igual que aquéllos, éstos cumplen una función de legitimación, legitiman instituciones y prácticas sociales y políticas, legislaciones, éticas, maneras de pensar, simbolismos. (...) estos relatos no encuentran su legitimidad en actos originarios "fundantes", sino en un futuro que se ha de promover, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de "luz", de socialismo, de enriquecimiento general) posee un valor legitimatorio porque es universal. Da a la modernidad su modo característico: el *proyecto*, es decir, la voluntad orientada hacia un fin. (Lyotard, 1987, p. 61)

Así las cosas, tenemos que el totalitarismo moderno que encarna la figura del nazismo es una derivación descarriada del proyecto moderno. Por eso para Lyotard "conviene distinguir a quien vuelve la espalda a la legitimación moderna por la Idea de libertad y aquel que, por el contrario, surge de ella." (Lyotard, 1987, p. 62). La modernidad, que en principio abogaba por el relato emancipatorio de la comunidad libre, acaba por invertirse. Con ello se da origen a un complejo discurso en el que las bases narrativas republicanas se articulan a los relatos míticos de identificación.

Esta suma de procedimientos, que en principio resulta improcedente y apenas compatible, refleja el planteamiento discursivo utilizado por la dictadura Chilena en *Estrella Distante*. Luego de la toma del poder, el nuevo régimen se encarga de la representación de la nación chilena. Para esto, el Estado se sirve de la identificación de un objetivo común en pos de la cohesión de la comunidad; al mismo tiempo que establece la identidad del pueblo de acuerdo a su génesis, persigue y comparte un fin indeterminado, que a la postre coalicionará a los individuos en la persecución de una Idea a realizar. Es así como parte del proyecto político del nuevo régimen se manifiesta mediante la aspiración de un renacer chileno. Dicho esto, las acciones artísticas que efectúa Carlos Wieder reflejan la aspiración de un pueblo hacia su futuro, en la medida en la que glorifican un ideal con base en la nación y la raza chilena. Así, la dictadura propone la misma estratagema diacrónica que establece el formato totalitario y el caso Nazi: recurre a un proceso de activación de identidad y lo encabalga a través de la defensa de la emancipación.

Continuando con la reflexión que Lyotard hace a propósito de las condiciones excepcionales en las que el totalitarismo se legitima, el autor afirma que, si bien esta forma política utiliza las narraciones de corte republicano como un elemental recurso de fachada, el régimen Nazi reconoció en el discurso de la deliberación una audiencia de la cual debía disponer. De ahí que dentro de sus políticas se encuentre la sobrevaloración de la idea de pueblo y una suerte de universalismo que actúa desde la excepción de la comunidad, que únicamente afirma los nombres objeto del relato fundacional. Con el nombre de pueblo, el nazismo media entre la instancia despótica y la republicana al indiferenciar la instancia normativa:

Al poner el pueblo, das Volks, en el lugar de la instancia normativa, no sabemos si la autoridad invocada es despótica y requiere de la tradición de un relato de origen o si es republicana y apela a la institución sistemática de la deliberación tendida hacia la Idea de libertad. (Lyotard, 1987, p. 64)

Tras la idea de pueblo, se presencia el despliegue de una política cultural nazi que persuade a una comunidad heterogénea a identificarse con un relato de génesis, con la narración mítica. En esta instancia, se presencia la calidad que cumple el arte nazi en términos persuasión, una característica propia del discurso argumentativo y la deliberación. Estas, como afirma Lyotard, aparecen solo cuando las artes de vanguardia fueron eliminadas por obedecer a la reflexión y generación de nuevos regímenes de enunciación:

La insólita importancia asignada a la puesta en escena en la política nazi ha sido subrayada con frecuencia. La estética, en especial la de la "obra de arte total", (...) es puesta al servicio del despotismo, desarticulando de esta manera toda la economía del proyecto schilleriano. Muy lejos de educar a la humanidad y de hacerla más apta para las Ideas, la representación sensible del pueblo ante sí mismo favorece su propia identificación como singularidad de excepción. Las "fiestas" nazis, monumentales o familiares, exaltan la identidad germánica haciendo sensibles a los ojos y los oídos las figuras simbólicas de la mitología aria. Se trata de un arte de persuasión, que sólo ha podido ejecutarse eliminando las corrientes vanguardistas que se habían vuelto hacia la reflexión. (Lyotard, 1987, p. 64)

La situación política que Lyotard despliega con el análisis del totalitarismo, levanta una red de sentido que conecta con la propuesta de Bolaño. Por medio del Nazismo como acontecimiento excepcional de la modernidad, ambas visiones plantean una serie de cuestiones frente al propósito que guarda la coexistencia de arte y totalitarismo. A la postre, ambos elementos

acaban componiendo un mismo lenguaje que representa una idea por medio de la limpieza, la violencia y el mal de Estado. Estos elementos se extienden en el campo de las artes, y en la obra de Bolaño, en todo el territorio Latinoamericano. Con novelas como *Estrella Distante* (2012) o *Literatura Nazi en América* (1996), el universo nazi salta a la realidad latinoamericana, sitiándola y redimensionándola de acuerdo a sus propios términos. En este marco, el arte de vanguardia que Carlos Wieder representa, incorpora económicamente una actitud de vanguardia con la ideología del totalitarismo.

En una nota al principio de *Estrella Distante*, Roberto Bolaño escribe que la historia que allí se narra es la prolongación del último fragmento de su anterior novela *Literatura Nazi en América*. En el último capítulo titulado *Ramírez Hoffman, el infame*, Bolaño cuenta biográficamente la historia de este personaje, quien es la prefiguración del futuro Carlos Wieder. Con él se completa el panorama que profundiza *Estrella Distante*. Por medio de ambas novelas se plantea un escenario en donde el continente americano se vuelve testigo y recipiente del retorno del Nazismo. En este dominio las artes funcionan como catalizador.

En *La Literatura Nazi en América* Roberto Bolaño compone un paisaje de la literatura americana escrita bajo la influencia y dirección de la ideología nazi. En esta novela de biografías, el autor explora la idea de un arte como vehículo de los valores políticos del nazismo. La diégesis que se desarrolla con cada una de las vidas de los personajes, permite visualizar un mapa de América: un territorio construido a partir de una geografía de formas en las que el fenómeno nazi hizo aparición en sus naciones y en las artes. “¿Por qué viven tanto los nazis? (...) ¿Qué los hace vivir tanto? ¿Qué los hace casi inmortales?” (Bolaño, 1996, p. 79) se pregunta el poeta místico Rory Long, uno de los personajes en quienes se ocupa la novela. Para Bolaño, el fenómeno del nazismo se extiende en todo el mundo; se filtra a través de los sujetos y las experiencias estéticas que les significan.

En el último capítulo de *La literatura Nazi en América*, el ya mencionado *Ramírez Hoffman, el infame*, concluye la infiltración del nazismo en América. Con él se alcanza la culminación del siniestro paseo de la literatura americana y se presencia el clímax de evocación que el autor hace del nazismo. Este acontecimiento de alguna forma representa el desenlace de una reflexión presente en toda la obra; desenlace que se replica y expande en *Estrella Distante*. En

la novela, Bolaño introduce la cuestión del nazismo apenas se observan las primeras acciones artísticas de Wieder: “tenía diecinueve años. Lentamente por entre las nubes, apareció el avión.” (2012, p. 35) Gracias a la detención en el centro La Peña, el narrador es capaz de presenciar el primer *acto* poético que ejecuta Carlos Wieder; descontando el asesinato de las hermanas Garmendia, del que se dirá más adelante, constituye el principio de la poesía de Wieder. Desde el patio de la cárcel los presos contemplan los vaivenes del avión de Wieder que “comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño. La locura no era una excepción en aquellos días.” (Bolaño, 2012, p. 35). La apreciación del narrador respecto a la manifestación del piloto, se amplifica cuando el continuo de la realidad Chilena se ve interrumpido por la emergencia del Nazismo en la forma de Carlos y su poesía aérea. Con esta acción de vanguardia, Carlos traslada la imagen del nazismo al estado de locura que acecha los primeros días del nuevo régimen.

Uno de los presos, uno que se llamaba Norberto y que se estaba volviendo loco (...) se puso a gritar es un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940. Lo miré fijamente, a él y después a los demás detenidos, y todo me pareció inmerso en un color gris transparente, como si el Centro La Peña estuviera desapareciendo en el tiempo. (Bolaño, 2012, p. 36)

Y continua más adelante: El loco Norberto, agarrado a la cerca como un mono, se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa.” (Bolaño, 2012, p. 35). Para Norberto, la escritura del poema regenera el pasado Alemán del nazismo y reescribe el presente en sus propios términos. En medio del delirio, se alega el retorno de la guerra relámpago o blitzkrieg “éste es el renacimiento de la Blitzkrieg o me estoy volviendo loco sin remedio.” (Bolaño, 2012, p. 38).

De acuerdo a lo anterior, es posible afirmar que hay una proyección del mito ario sobre el proyecto de Estado chileno. Con Wieder, el inicio arcaico nazi se actualiza en la política del país austral. De esta manera la novela de Bolaño responde a la apelación de los orígenes que se desprende del análisis lyotardiano del totalitarismo. Con *Estrella Distante* se observa como el Estado totalitario ataca y deslegitima el Republicanismo, reclamando en cambio la representación de algo nuevo solo posible mediante lo remoto. No es fortuito que el poema escrito por el piloto consista en la escritura en latín del Génesis Bíblico. Wieder está mostrando

a sus víctimas, aquellos directamente implicados, que sus actos ya los advertía la Biblia. Por eso finaliza su acción inaugural con la expresión “*APRENDAN*” (Bolaño, 2012, p. 39), porque la voluntad del principio exige la separación de las tinieblas. De ahí también que esas víctimas sean referidas en sus poemas como *aprendices del fuego* (Bolaño, 2012, p. 43): solo mediante el sacrificio puede resurgir el origen.

Este principio permite que la idea del totalitarismo quede grabada en el cielo de Chile. A través de la acción vanguardista que realiza Carlos Wieder se permite hablar de la representación del renacimiento del nazismo. Sin embargo, es desde el primer asesinato cuando el piloto inicia una política totalitarista. La misma que Lyotard describe del nazismo. El relato del Ario, cierra lo existente a los límites genéticos del universo que legitima su discurso. Tal y como afirma Lyotard, a propósito del nazismo, todo aquel fuera de la narración mítica, no es abrigado por la realidad del referente. Nunca ha existido:

Esta organización implica lo que yo llamaría la excepción. Los arios son los auténticos hombres, los únicos. Lo que no es ario no vive sólo en virtud de una extinción del principio vital. Ya está muerto. Basta con ejecutarlo. Las guerras nazis son operaciones sanitarias, purgaciones. (Lyotard, 1987, p. 62)

La estética de Wieder opera desde el principio de ejecución nazi. Desde allí se pueden comprender las pocas palabras que a lo largo de la novela se ponen en su boca. Estas advierten una política de extinción para quien no hace parte del nuevo régimen. Su lenguaje reafirma una realidad que en un primer momento comparte con la Dictadura. Se parte del principio totalitario de regulación en el momento en que se emprende una exterminación sistemática de cualquier discurso ajeno a los principios del régimen. Para Wieder no hay lugar para la izquierda ni para cualquier forma que se oponga a los principios de la derecha; así es como reconoce en el comunismo, una ideología nuclear de la izquierda, y una enfermedad que debe ser removida. Entonces el comunismo, la jerga marxista de los talleres de literatura, los simpatizantes del socialismo, los de la izquierda católica, todos representan un silencio que se debe llenar. Solo el discurso de la pureza puede arremeter contra el silencio (o la nada), y fundar el principio de realidad de la nación, o la comunidad:

El silencio es como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo

puede ocurrirte. Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte. (Bolaño, 2012, p. 54)

Las acciones de Wieder al servicio de la Dictadura, se nutren del totalitarismo que esta forma de gobierno práctica. Los discursos de limpieza y purificación; la actitud mesiánica y la constante alusión a un origen; el renacer chileno y el nacionalismo; el autoritarismo y la seguridad con la que la narración constantemente describe la psicología de Wieder, son fragmentos que componen la irregular atmósfera donde la noción de vanguardia multiplica sus acciones y contenidos políticos. La acción del arte, como elemento que determina el curso de la historia, transmite el poder de aspiraciones a lo absoluto que la voluntad de Wieder tiene como móvil. Allí la vanguardia no se extingue sino que digiere unos procesos que se están gestando desde sus antípodas; no mengua, se radicaliza.

En el espacio que construye la novela, el principio vanguardista que motivó el arte de la modernidad, un espíritu de ruptura y disolución, lidia con la incompatibilidad que plantea la lógica de los regímenes totalitarios. Lyotard asegura que las vanguardias se definen, entre otras cosas, por su irrespeto a toda regla de formación, más si la norma afirma un origen rígido y homogeneizante como lo es en el caso de la narración mítica “Los escritores y los artistas modernos multiplican las infracciones a estas reglas, justamente porque acuerdan más valor a buscar el acontecimiento que al cuidado de la imitación o de la conformidad.” (Lyotard, 1987, p. 54). Este desacuerdo del lenguaje en el arte, puede afirmarse con el ejemplo del expresionismo alemán. Como señala Benjamin Buchloh en *Arte desde 1900* (2006), en 1937 se inaugura en Alemania la exposición *Arte Degenerado*; allí se exhiben y caricaturizan piezas de arte que el partido nazi encontraba deformes (fuera de la regla). Con su circulación, la exposición fue expuesta en diferentes ciudades de Alemania y Austria; la vanguardia alemana fue crucificada ante los ojos de la comunidad. Los expresionistas alemanes fueron censurados por la maquinaria totalitarista pues no se ajustaban a los protocolos nazis.

En contrapartida, el futurismo italiano demuestra el caso inverso en el que las artes se ponen al servicio del totalitarismo. Los futuristas, artistas que celebraban la violencia mediante acciones agresivas, hostiles frente a la tradición y enemigos del academicismo del arte clásico, acabaron coexistiendo con las políticas fascistas del régimen de Mussolini. Ambos proyectos fueron motivados por un nacionalismo exuberante, sentimiento análogo que Wieder enuncia con sus

poemas patrióticos en el cielo de Chile. El caso italiano es un espejo de las actividades artísticas que Wieder ejecuta como teniente y figura pública de la Dictadura chilena. Como señala Jennerjahn (2012), el futurismo italiano es una noticia inevitable cuando Wieder, poeta y teniente de la FACH (Fuerza Aérea Chilena), personifica el arte de vanguardia en matrimonio con el totalitarismo:

La metáfora del vuelo ha sido el tópico central del futurismo italiano. En este se relaciona el mito de la máquina con el del "superuomo"(...)El volar, solamente reservado a pocas personas elegidas, encarna la utopía de la libertad y liberación, la idea del poder y del progreso técnico-científico permanente. Las acciones aéreas de Ramírez Hoffman [Carlos Wieder] citan a aquellos piloto-artistas de la vanguardia italiana (Jennerjahn, 2002, p. 79)

Tras la modernidad, los movimientos vanguardistas ponen al descubierto una inclinación por la violencia y la crueldad. Estos fenómenos se convierten en catalizadores de libertad y voluntad de poder. Con la novela (*Estrella distante*), se plantean actividades donde la idea del terror del totalitarismo es presentada como una estrategia de subversión de una realidad previa. El curso artístico de Wieder esboza espacios donde la idea de la modernidad se desarma y sufre inversiones peligrosas, incluso para la comunidad con la que en principio comparte su capacidad de interlocución, es decir, el Estado de derecha. La ideología que defendía la coacción y la anulación de lo diferente acaba por oponerse al extremismo de la política de Wieder. El triunfo como poeta y militar del nuevo régimen se deshace en el momento en que la dictadura aspira cooptar definitivamente a la vanguardia: “lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos.” (Bolaño, 2012, p. 86). En consecuencia, en *Estrella Distante* no solo se observa la legitimación del totalitarismo con la ascensión de Carlos Wieder como poeta de los nuevos tiempos. Al mismo tiempo se presencia un conflicto entre la permanencia de la dictadura o la trascendencia de la vanguardia.

En *Estrella Distante* se enseña que, a largo plazo, la derecha se desentiende de las actividades de Wieder; y como resultado, éste desaparecerá del mapa geopolítico del lenguaje. No obstante, si hay una presencia del totalitarismo en la novela, aparece condensada con la figura de Carlos Wieder quien actúa según los principios del totalitarismo: intolerable para una comunidad moderna, abisal, insondable, terrorífico; una dimensión del personaje que abrirá las reglas del

lenguaje y dará espacio a la pregunta por el mal y lo irrepresentable.

2.3 Lo irrepresentable: el mal y la sinrazón

En la novela *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño, crímenes cometidos durante la dictadura de Pinochet, asedian el espacio que aloja a la escena artística chilena. Durante las veladas culturales, celebradas por María Canales, su marido, el agente Jimmy Thompson, realiza sesiones de tortura en los pisos adyacentes a las habitaciones donde se discute en torno a las artes y la literatura. Estas soirées que el autor construye, sirven para extender la reflexión en torno al problema del arte y del mal. Roberto Bolaño recurre al territorio de la literatura para insistir en la inherencia del mal en las artes. Estando al corriente de que “Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania” (Bolaño, 2000, p. 147) el autor anuncia una “tormenta de mierda” (Bolaño, 2000, p. 150), un mar de mierda (Bolaño, 2012, p.138) donde antes se creía había literatura.

El arte, que en principio era un instrumento para liberar a la comunidad universal *humanos*, la emancipación de los pueblos según Lyotard, acaba convirtiéndose en un acontecimiento que amenaza la noción que tiene el hombre de lo humano. Junto a *Nocturno de Chile* y la *Literatura Nazi en América*, *Estrella Distante* revela el fracaso del arte como prolongación del ideal moderno. Simultáneamente, afirma la derivación latinoamericana en la que mutaron las vanguardias y los totalitarismos. En este escenario, la posición paradigmática de Carlos Wieder se encarga de presentar lo irrepresentable y con ello la consecución de arte y mal.

De acuerdo con el investigador Ignacio López-Vicuña, *Estrella Distante* describe “el malestar que produce la incapacidad de distinguir claramente entre el bien y el mal, la izquierda y la derecha, la civilización y la barbarie.” (López-Vicuña, 2009, p. 207). Esta desazón que surge con la aposición vanguardia nazi, o vanguardia totalitarista, indica una suerte de vacíos que aparecen con la comprensión de los sucesos al interior de la novela. Estos espacios pueden llegar a guardar con el secreto del mal. Para López, la novela no resuelve lo que está sucediendo con la identidad de Wieder, o lo que viene a ser lo mismo, la identidad del arte, el horror: “en Bolaño la reelaboración literaria del horror no despeja estos enigmas, sino que los reafirma como nudos problemáticos.” (Lopez-Vicuña, 2009, p. 207). El horror, contrario de

resolverse con la forma literaria del texto, queda sumido en un enigma, en una sinrazón.

Las acciones de Carlos Wieder esquivan constantemente el entendimiento. El narrador insiste en cómo a pesar de la inteligencia que abundaba en los talleres de poesía, nadie consigue anticipar ni resolver lo que Wieder acaba por confeccionar. El registro de los acontecimientos en clave de conjeturas, levanta una atmósfera de incertidumbre, de incapacidad en el discurso. Aun así, solo en los términos de la sospecha es como se llega a dar con la pista de Carlos. Esta serie de indicios, ambigüedades e imprecisiones, fijan la distancia que el personaje tiene respecto al resto del universo que plantea la lectura; rasgo que firma el quiebre definitivo de Wieder con la humanidad. Así lo hace notar el autor: “Carlitos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo como desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza, le parecíamos unos bichos miserables” (Bolaño, 2012, p. 118)

Con la distancia, la idea del lenguaje se enseña como un Otro; de ahí se sigue la forma en la que el arte sienta un nuevo precedente. Con una nueva forma de lenguaje, un Otro arte. Durante la primera acción pública de Wieder, uno de sus testigos, Norberto, dice al narrador: “yo creo que venía del otro mundo” (Bolaño, 2012, p. 36) haciendo referencia a la aparición del avión Messerschmitt que sobrevuela el Centro la Peña e incrusta pasajes bíblicos en el cielo. Apenas se elabora el ambiente ceremonial que antecede los pasajes sociales, se siente el diferencial latente en la presencia de Wieder. Aparte de generar una atracción inmediata, Carlos despierta la sospecha de que algo más está ocurriendo tras su fachada, “por la distancia que se adivinaba en sus ojos (...) como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos” (Bolaño, 2012, p. 86) se lee en la obra. De esta forma Carlos Wieder se identifica con la estrella distante de la que el título habla, por la distancia que establece lo humano y por el Otro que esconde en sí.

A través de *Estrella Distante* se observa como la visión de la literatura deja de ser la enseñada en los talleres literarios. Hay una radicalización en el arte que sobrepasa las expectativas de lo humano, categoría que de acuerdo a Lyotard describe la capacidad que tienen los hombres de ser hablantes. Wieder aparece a los otros como un Dios, “parecía un faraón egipcio” (Bolaño, 2012, p. 49), aclara Marta Posadas cuando intenta describir a quien fue su amigo. Un “ángel de nuestro infortunio” (Bolaño, 2012, p. 55) presagian Bibiano O’Ryan y el narrador. Sus apariciones, una alucinación de atributos divinos, configuran el contorno en donde se adivina lo

Otro; este se reafirma con la magnitud de sus acciones poéticas: situaciones arrebatadoras, poderosas, *preñadas* del sentimiento de lo sublime, recuperando la noción elaborada por Lyotard a propósito de lo planteado por Edmund Burke. Retornando a una cita ya referida del texto *Los derechos de los otros* (1993) el Filósofo Francés recuerda que:

Edmund Burke llama horror al estado mental de una persona cuya participación en el discurso está amenazada. El poder que excede la capacidad de interlocución se parece a la noche. Aunque tratamos de domarlo mediante el dialogo, no tiene la figura de tú. Puede ser Dios, puede ser Animal, puede ser Satán. (Lyotard, 1993 p. 144)

A través del lenguaje de lo sublime, Lyotard descubre la condición de Otro que sitúa a los participantes de la comunidad discursiva. El Otro puede ser Dios o animal pues no es un agente dialógico. Su efecto sume a quien se da a su encuentro, al castigo de la incompetencia de sus facultades, ya que por medio de este, se da cuenta de que la nada irrumpe con cada intervalo en el que se libra el conflicto por el lenguaje. Lo sublime, expone Lyotard, esconde un agravio al negar el derecho que se tiene de hablar a los otros (Lyotard, 1993, p.143).

La diferencia que caracteriza la geografía del lenguaje, deja de ser ignorada cuando se experimenta el exceso de un acontecimiento ilimitado. No se puede hablar de ello pues no puede comprenderse. Hay algo que sobrepasa el poder que otorga una comunidad, en ese momento, triunfa la doble marca de lo abyecto: “basura humana excluida de los intereses de la comunidad discursiva, que sin embargo podía ser vista como un signo en el cual el Otro ha dejado su marca y resulta merecedora de temor reverencial” (Lyotard, 1993, p.144). Wieder reúne la maravilla y el terror de quien comete un acto herético para el lenguaje. Sus procedimientos permiten lo abyecto en los términos en como lo define Lyotard, una exclusión al máximo de la capacidad del lenguaje: “la abyección no consiste tan solo en estar separado del discurso sino también en estar despojado de él al extremo” (Lyotard, 1993, p.143). Realizadas sus operaciones poéticas, es inevitable la interrupción vital de las personas que las testifican; es a través de esta reacción como se proyecta la sombra del mal presente en *Estrella Distante*. En palabras de Roberto Bolaño la novela es “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (Bolaño, 2004, p.20). Con la estética de lo sublime, el arte retiene la continuidad del hablante arrojándolo a un abismo que emerge en medio de sus propias facultades: el mal se anuncia con la sinrazón. Surge mal epistemológico donde emisores y receptores son víctimas

de los avatares del lenguaje. No hay forma de articular una proposición cuando no hay forma siquiera de interiorizar la enormidad de lo que se es testigo.

A lo largo del relato pueden identificarse dos momentos en los que lo sublime intercede en la experiencia de los personajes: El primer acto poético, atestiguado por los prisioneros de la prisión la Peña, de la cual el narrador hace parte; y la última actividad de Wieder como figura pública de la Dictadura. En ambos casos, el narrador detalla la reacción que tienen los espectadores al asistir a “un evento importante para el arte del futuro” (Bolaño, 2012, p. 92).

Bolaño recurre a la alteración de un público, secuestrado emocionalmente, para exteriorizar el efecto de poderío del nuevo arte de vanguardia. Los asistentes son víctimas del extrañamiento que genera un evento que se desacopla de toda norma. Mientras el avión cifra su mensaje en el cielo, quienes lo observan son presa de la escena que se performa en los aires. En tierra, el narrador presencia la desaparición de la cárcel en el tiempo, dando lugar a las vociferaciones del Loco Norberto, que a gritos, invoca la sombra del nazismo y el retorno de segunda guerra mundial. En esta especie de trance “Todos (...) estaban sumidos en la inmovilidad, detenidos y guardianes, las caras vueltas hacia el cielo. Hasta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta” (Bolaño, 2012, p. 37) recuerda el narrador. Durante el espacio que toma la escritura aérea, todas las actividades carcelarias se ven suspendidas, las personas son raptadas para hacer parte de una “pesadilla” (Bolaño, 2012, p. 38) en la que hombres y mujeres, observan con rostros “pálidos, demacrados” (Bolaño, 2012, p. 39), como sus vidas giran en lo que el narrador describe como una “rueda de la fortuna” (Bolaño, 2012, p. 39).

Así, las pocas palabras que el narrador encuentra inteligibles solo comunican delirio, llanto y extravió. Cuando un asistente se pregunta por lo que está escrito en el cielo, el narrador desenmascara el sentimiento en la emisión de quienes le responden: “Qué ha puesto, compañero, oí que preguntaba un minero de Lota. (...) Ni idea, le contestaron, pero parece importante. Otra voz dijo: huevadas, pero en el tono se advertía el temor y la maravilla.” (Bolaño, 2012, p. 38).

Ahora bien, teniendo en cuenta el paisaje general de desasosiego característico del sentimiento de lo sublime, vale la pena aproximarse al estudio que Emmanuel Kant respecto la nociones de *sensus communis* y lo sublime en la *Crítica del Juicio* (1991). A partir sus ideas se puede

profundizar en la situación provocada por la manifestación artística de Wiedner y al mismo tiempo sintonizar con las ideas que más adelante Jean François Lyotard reelaborara respecto a lo sublime y el arte de vanguardia.

Kant acuña el término *sensus communis* (1791) para describir la capacidad que tienen los sujetos para determinar universalmente un juicio de gusto, que a pesar de ser un juicio subjetivo puede alcanzar la categoría de universal. Cuando se es testigo de esta forma de manifestación artística, se rompe la noción Kantiana de *sensus communis* en términos de lo bello. Allí donde existía una comunidad fundada según un protocolo de consenso, fundada en torno al juicio del gusto, aparece un lenguaje definido por lo inconmensurable. Luego, lo que Kant determina como sentido común, corre peligro cuando se ve amenazada la actualidad de sus participantes. De ahí que desaparezca la comunidad que se congregaba en torno a lo bello. Ahora se reúnen porque se hallan frente a un suceso que por sus características ilimitadas, desmesuradas, despiertan un sentimiento de terror; una conmoción no de otra cosa sino del temor de asistir al instante en el que muy posiblemente sucederá la extinción de la vida misma.

Esta situación que nace del sentimiento de terror es matizada por Kant en la *Analítica de lo Sublime* de *La Crítica del Juicio*. Allí afirma que el sentimiento de lo sublime aparece siempre y cuando el temor al agente sublimado no sobrepase el límite en el que se pierde cierta satisfacción en su emanación de poderío. A partir de esta aclaración del sentimiento de lo sublime Lyotard recupera las elaboraciones Kant hechas al respecto, y pasa a redireccionarlas hacia la cuestión de lo posmoderno y las vanguardias tal y como se observa en *La Posmodernidad Explicada a los Niños* (1987). Cuanto Lyotard encausa la elaboración de lo sublime hacia el problema de las facultades, disipa el valor del goce y da preeminencia al valor de lo impresentable “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma (...) aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard, 1987, p. 25). Con lo posmoderno, se da lugar a una estética de lo sublime. Una apuesta por la representación de lo irrepresentable: se apela a la presentación de lo impresentable, que represente la inadecuación que hay entre lo que se concibe y la incapacidad que tiene la facultad del entendimiento para conceptualizarlo. Pues, la “inconmensurabilidad de la realidad” (Lyotard, 1987, p. 21), sobrepasa los límites de la imaginación.

Lyotard juega en términos de la diáspora del lenguaje y apuesta por la invención de nuevos géneros de discurso. Con la génesis de nuevos géneros del lenguaje, nuevas reglas de formación aparecen y son abandonadas aquellas reglas que daban formación al consenso universal. Dichas reglas, que Lyotard denomina *buenas reglas* (Lyotard, 1987, p. 16), son las mismas que el protagonista de *Estrella Distante* (2012) busca destruir. En la novela de Roberto Bolaño se describe como Carlos Wieder aspira a la generación de una nueva forma de arte radicalmente opuesta a la tradicional; “La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición” (Bolaño, 2012, p. 143), aparece en *Estrella Distante* como parte de la producción teórica del crítico literario Jules Defoe, no otro sino el mismo Carlos Wieder, que luego de su disociación de la Dictadura cambia su identidad.

De esta manera, con la abolición de la literatura, se está dando una apuesta por la búsqueda de nuevas reglas de formación. Con Wieder, el conocimiento no se aparta de la práctica y se cumple el presupuesto lyotardiano de un artista como ensayista, como filósofo. Cuando este es Ruiz-Tagle, es un autodidacta en busca de un nuevo lenguaje: “Una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. Ruiz-Tagle lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió.” (Bolaño, 2012, p. 21) Esto es lo que el protagonista busca: la creación de nuevos lenguajes que demanda la filosofía de Lyotard. Aquello que Wieder encontrara será definido por el terror epistemológico que despierta en quienes lo presencian. Con la invención de nuevas reglas del arte, aparece el mal como daño y como sinrazón.

En su último vuelo, el piloto acaba su carrera aérea luchando “contra los elementos” (Bolaño, 2012, p. 91). Luego de librar una batalla personal por incrustar un poema en el cielo, donde celebra con gloria a la muerte, Carlos Wieder prepara una exposición fotográfica. Antes de dar paso a la serie de fotografías, Wieder se toma el tiempo para comunicar a los presentes que ya es “hora de empaparse un poco con el nuevo arte” (Bolaño, 2012, p. 93). Este ha colocado las fotografías dentro de una habitación no mayor que el mínimo “habitáculo de paso de un joven” (Bolaño, 2012, p. 94). Siendo la única mujer de la noche, Tatiana von Beck entra esquivando la fila que espera fuera del cuarto, para presenciar un poco del así llamado *nuevo arte*. Enseguida, no pasa un minuto antes de vuelva salir al pasillo, aparece “pálida y desencajada” (Bolaño, 2012, p. 95) y vomita frente al resto del público.

Muñoz Cano, de quien el narrador consigue conocer por medio de su biografía lo que sucedió aquel día, se describe a sí mismo “bajo la noche oscura y a pleno campo” (Bolaño, 2012, p. 96). Allí, en la intemperie, las cosas cobran la forma de la sinrazón. A medida que van entrando los espectadores, las cientos de fotografías que Wieder ha realizado empiezan a provocar el estado mental que Burke alude a lo sublime: el horror. El arte al que Wieder ha dado paso, quiebra emocionalmente a otro de sus espectadores: uno los cadetes “se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras” (Bolaño, 2012, p. 97). Según Cano: “las fotos, en general (...) son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima” (Bolaño, 2012, p. 97). La obra de Wieder solo acaba por inducir a su público nuevamente a un estado de trance:

Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro. Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas (Bolaño, 2012, p. 98)

La exposición a la desmesura con la que Wieder acaba por dar muestra de sus actos, acaba por establecer un arte basado en el agravio. Dicho estado Lyotard lo define como un instante más aterrador que el daño: “Cualquier expulsión es un daño infligido a quienes la sufren, pero este daño se convierte necesariamente en un agravio cuando la víctima es excluida de la comunidad discursiva” (Lyotard, 1993, p. 143). El agravio, situación que ocasiona el desalojo de los individuos del escenario del lenguaje, entraña al mismo tiempo el problema del *nosotros* humano. Con el agravio los signos que permiten a los sujetos ser considerados seres humanos se paralizan. Se sufre un daño del que difícilmente puede darse testimonio, pues en ese momento se está siendo atravesado por la sinrazón. Lyotard advierte que despojar arbitrariamente el discurso, estimula el terror y autoriza el silencio del despotismo (Lyotard, 1993, p. 142). Esto sucede cuando nuevas reglas de arte son legitimadas por el totalitarismo.

Las personas, que construían una comunidad a partir de su capacidad de interlocución; en una base de humanidad en la que suspendían el orden de lo común, ven nacer en el seno del habla la clave de su disolución. En la *soirée* fotográfica que narra Roberto Bolaño en *Estrella Distante* nadie se reconoce y nadie comprende lo que sucede, pues todos son víctimas de la sinrazón,

algo que para Lyotard solo es resultado del estado de diferendo en lenguaje. Este describe el caso en el que se carece del género de discurso adecuado para expresar lo que debería estar en palabras. De ahí que las personas callen, que se sientan otros y acaben por zanjar está herida con la expulsión de Wieder de la memoria chilena. Un olvido radical para quien tentó con acabar el lenguaje.

Ambos, agravio y diferendo son nociones análogas que están en posibilidad de intervenir en la creación de nuevos géneros de discurso y nuevas reglas del arte. En esta medida, Wieder actúa conforme a la apuesta sublime posmoderna y va en contra de la modernidad. Su papel en *Estrella Distante* es ser el representante posmoderno de lo irrepresentable. Desde ahí es imaginable que el narrador encuentre un matiz de terror en la historia que hace su amigo O’Ryan de Wieder; historia que por lo demás, habla de sobrepasar de los límites:

El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula «La exploración de los límites» y en él, alejándose de un tono por lo común objetivo y mesurado, Bibiano habla precisamente del brillo; se diría que está contando una película de terror (Bolaño, 2012, p. 117)

Estrella Distante se presta para observar cómo siguiendo el espíritu de las vanguardias, la radicalización del arte y la generación de nuevas reglas del lenguaje, se admite la génesis del nuevo arte chileno y con ello la forma impresentable del mal. Con el arte se experimenta horror como contenido sublime de lo que se presenta Otro; con él se advierte un mal bajo la forma de la sinrazón. Allí donde el terror aparece, también aparecen las víctimas. Ellas reflejan el mal que suscita la incapacidad de actualizar el testimonio de un daño recibido. Su efecto inmediato es el silencio. Con la novela se actualiza la discusión en torno al diferendo y lo irrepresentable al construir un relato a partir de impresiones ambiguas en el lenguaje. Como señala Cristian Montes (2013), allí reside la (in)visibilidad del mal:

(...) el discurso dubitativo y conjeturante del narrador coopera a la dificultad de asir la verdad de lo ocurrido: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”. El Mal deviene por ello siempre algo difuso e inasible, lo que produce una sensación de desamparo y hace imposible su comprensión. (Montes, 2013, p. 96)

Si en Lyotard el lenguaje del arte apela al diferendo para presentar lo impresentable como evasión a la regla, como evocación de lo informe a través de lo inhumano; en la literatura de

Bolaño lo impresentable desoculta el mal: una presencia invisible que despidе a los individuos hacia un horizonte de sinrazón, una constante de locura. Según Lyotard, la locura caracteriza aquel discurso que ha sido desmantelado de los procedimientos básicos para expresarse; de ahí que se le considere el primer damnificado del diferendo. Como se lee en *La Diferencia* (1988), la locura no es sino otra forma de expresar una sinrazón que aparece cuando los canales del lenguaje se fracturan; una expresión consonante con el concepto de diferendo:

Es propio de una víctima no poder probar que sufrió una sinrazón. Un querellante es alguien que sufría un daño y que dispone de los medios para probarlo. Se convierte en una víctima si pierde esos medios. (...) En general, el querellante se convierte en una víctima cuando no le es posible ninguna presentación de la sinrazón que dice haber sufrido. Recíprocamente, el “delito perfecto” consistiría, no en dar muerte a la víctima o a los testigos, (...) sino en obtener el silencio de los testigos, la sordera de los jueces, y la inconsistencia (locura) del testimonio. (Lyotard, 1988, p. 20)

El querellante se ve despojado de su capacidad de ser un interlocutor activo. Si habla, su discurso será inconsistente; si calla, es excluido por acción del silencio. No solo es el clima de violencia sino la sinrazón la que asalta a los personajes en *Estrella Distante* (2012). La locura para Bolaño suspende los acontecimientos en los que el narrador reconstruye el rastro de Carlos Wieder; esto se observa en la novela desde el momento en que el narrador ha sido recluido en la cárcel la Peña y contempla por primera vez las acciones aéreas de un Wieder aviador. Una vez el piloto entra en la escena, volando como si se hubiera vuelto loco (Cf. Bolaño, 2012, p. 35), será estipulada la emergencia de la sinrazón durante resto del relato. No es gratuito cómo el reo Norberto “un infortunado profeta que asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido” (Bolaño, 2012, p. 39), acaba por dar consejo al resto de prisioneros: “Tuve la impresión de que le pedían consejo. Dios mío, le pedían consejo a un loco.” (Bolaño, 2012, p. 40) afirma el narrador ante la sorpresa del grado de insania en la que halla. Sin embargo, el estado de Norberto parece la única manera de salir al encuentro con la sinrazón, de otra manera sólo se termina muerto. Como el psicólogo socialista que en principio diagnostica la demencia del detenido. Psicólogo quien por lo demás, sí se encontraba en pleno uso de sus facultades:

Uno de los presos, uno que se llamaba Norberto y que se estaba volviendo loco (al menos eso era lo que había diagnosticado otro de los detenidos, un psiquiatra socialista al que luego, según me dijeron, fusilaron en pleno dominio de sus facultades psíquicas y emocionales (Bolaño, 2012, p. 36)

Entonces, es posible afirmar que todo testimonio está salpicado de locura. Con el diferendo, la prueba del testigo pierde validez pues se encuentra con un tribunal que no comprende lo que en principio se intenta demostrar. Durante la velada fotográfica, la descripción que Cano hace de los hechos, pasa a ser presa de la locura cuando este presencia el paisaje de horror que Wieder exhibe. Además de encontrar un pasaje infernal, las fotos “semejantes (según Muñoz Cano) al Infierno, pero un infierno vacío” (Bolaño, 2012, p. 97), se aparecen ante la mirada de Cano como “una epifanía de la locura” (Bolaño, 2012, p. 97). Con esta forma de describir su experiencia, el testimonio de Cano se suma al desvarío que representa referirse a la inasible imagen de Wieder. Como advierte Lyotard, la estrategia para desactivar el testimonio de un querellante es cuestionando su capacidad para argumentar; de ahí a la locura existe un solo paso:

Si nadie administra la prueba, si nadie la admite y si la argumentación que la sostiene es considerada absurda, la demanda del querellante queda desestimada pues la sinrazón del que se queja no puede ser probada. El querellante se convierte en víctima. Si persiste en invocar esta sinrazón como si existiera, los demás (declarantes, destinatario, expertos que comentan el testimonio) podrán fácilmente hacerlo pasar por loco. ¿Acaso la paranoia no confunde el *Como si este fuera* el caso con el *Este es el caso*? (Lyotard, 1988, p. 21)

Sea en la forma de adoración o de aparición, la *epifanía a la locura* que Bolaño representa con *Estrella Distante* (2012) funciona como puente para desarrollar de lleno el problema del mal. Cuando Carlos Wieder ha desaparecido por completo del mapa de la literatura, Graham Greenwood, un norteamericano que aparece en las investigaciones detectivescas de Bibiano O’Ryan, comparte una visión de lo que en la novela se llega a concebir como el mal. Vale la pena mencionar que dentro la organización de la cual era miembro, la Philip K. Dick Society, Greenwood era considerado “un loco” (Bolaño, 2012, p. 111):

Graham Greenwood (...) creía, a la manera norteamericana, decidida y militante, en la existencia del mal, el mal absoluto. En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. Explicaba los asesinatos en serie como una «explosión del azar». Explicaba las muertes de los inocentes (todo aquello que nuestra mente se negaba a aceptar) como el lenguaje de ese azar liberado. La casa del diablo, decía, era la Ventura, la Suerte. (Bolaño, 2012, p. 110)

Este elemento de la casualidad del mal es retomado en la novela *Los Detectives Salvajes*

(2009). Allí, el detective Abel Romero, personaje que comparte el mismo nombre con el detective que persigue a Carlos Wieder, al final de *Estrella Distante* describe el problema de mal en los siguientes términos: "Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos" (Bolaño, 2009, p.397). Tal suposición en torno a la existencia del mal se caracteriza fundamentalmente por la sospecha de que éste se revela en la forma del azar, que es lo mismo que decir que el mal se revela sin forma alguna. Aquel mal absoluto que describe Bolaño solo se revela en la no-forma de la casualidad; en la inconmensurabilidad de lo informe.

Aquello que las reglas del discurso excluyen, es por constitución aquello que el lenguaje está en incapacidad de actualizar. La locura es una instancia en la que las facultades del sujeto no pueden dar pie a lo que se les presenta. Por eso Bolaño apunta que el mal es todo aquello que la mente se niega a aceptar; el mal resulta ser lo irrepresentable porque, como la sinrazón, afecta el dialogo entre las facultades del entendimiento. No se tiene el poder de representar el daño y lo único que se comunica es silencio o locura. La casualidad o el puro azar, determinan la contingencia del lenguaje y la posibilidad de que el mal emerja en cualquier instante como su imposibilidad. Como no hay una única idea del lenguaje, no se pueden atajar sus conflictos, solo se puede ser testigo de la aparición de situaciones de diferendo. La sinrazón es un producto del resultado de ese azar: el mal absoluto provoca el silencio y terror en sus víctimas pues es la revelación de lo irrepresentable.

El poder de esta situación es la comunicación que nace entre el arte y el mal. Tras el diferendo, se requiere de la generación de nuevos géneros de discurso. La sinrazón que se deriva del diferendo es un acontecimiento latente en el lenguaje, lo amenaza. Es por lo anterior que siempre existirán víctimas. Si la activación de los diferendos resume la política de un arte posmoderno, su consecuencia siempre puede albergar la posibilidad del terror. *Estrella Distante* enseña cómo a través del arte aparece una nueva forma de terror. Aquello que para Lyotard encarna el reverso de lo posmoderno, lo totalitario, se revela en el arte de vanguardia mediante la figura de Carlos Wieder. Entonces el arte alberga un terror que aparece donde no puede darse una política de lo sublime, en palabras Lyotard: "En cuanto a una política de lo sublime, no la hay. Sólo será el Terror. Pero en la política hay una estética de lo sublime" (Lyotard, 1987, p. 85). Entonces lo que en las acciones poéticas de Wieder se percibe es una manifestación del mal. Con el arte el mal, y con ello lo irrepresentable.

Capítulo III

3.1 Introducción al capítulo

En el tercer capítulo y a manera de conclusión, se analiza la noción de lo inhumano a partir del prólogo de la obra *Lo Inhumano* (1998) de Jean François Lyotard. A la luz del estudio previo de la novela *Estrella Distante* (2012) de Roberto Bolaño, y la noción de lo irrepresentable en Lyotard, se revisa el problema de la representación de lo inhumano y el papel de las artes en las sociedades post-industriales.

En *Palabras preliminares: de lo humano* de la obra *Lo Inhumano*, Jean François Lyotard discute acerca del porvenir del ser humano y la necesidad de pensar la noción de humanidad en la que el hombre descansa. Ante la situación de las sociedades contemporáneas, ahora transformadas en complejos sistemas animados por una tendencia dada hacia la idea de progreso, la noción de lo humano establecida por la tradición humanista se vuelve cómplice del discurso del desarrollo. Dichas consideraciones alientan al filósofo a estudiar el fenómeno de lo *inhumano*. Con él, Lyotard distingue dos formas distintas: una representada por el discurso tecno-científico del progreso, y otra emparentada con lo indeterminado.

La primera, marca la tendencia a la que los seres humanos se aproximan, y la segunda al potencial de ser Otro; potencial que escinde las capacidades humanas de los individuos. Respecto a esto se retomará el análisis de la figura de lo Otro desarrollada en el artículo *Los derechos de los otros* (1993) que Lyotard presenta para las *Conferencias Oxford*. Esta última visión de lo inhumano también ha sido tratada por el autor en el texto *La posmodernidad explicada a los niños* (1987), donde identifica el procedimiento posmoderno de lo irrepresentable. Con ello, Lyotard refiere al arte de vanguardia, el diferendo, la sinrazón y la infancia como elementos de la constelación de ese *Otro* inhumano.

Paralelamente, la novela de Roberto Bolaño *Estrella Distante* plantea un escenario en donde una sociedad chilena post-dictatorial, fruto de discurso del progreso, se encarga de perseguir a un olvidado Carlos Wieder y lo que su actividad artística representa, es decir, el discurso del arte de vanguardia sustentado en la radicalización y el exceso. El discurso que había sido hegemónico en la dictadura, el arte de vanguardia fundando a partir del discurso totalitarista, es, primero olvidado, y luego, sustituido por el nuevo poder hegemónico del progreso. A pesar de

ello, la figura de Wieder continua presente en el territorio del arte, planteando desde nuevas perspectivas el problema de lo irrepresentable. A partir de esta situación se identifica la noción de lo inhumano con la figura de Wieder, y cómo éste presenta el cuerpo del humano en sus acciones: el cuerpo, que representa lo humano y es inviolable, es profanado y expuesto en su abyección como una obra de arte.

Entonces, se habla de presentar lo irrepresentable; a través de la representación de la degradación del cuerpo, y su elevación a la categoría de arte, se trasgreden los límites de lo humano y se representa lo irrepresentable. Con *Estrella Distante* se refleja la actividad inhumana de lo humano y el extremismo que ambas formas de lo inhumano representan; una irrepresentable y la otra hegemónica.

Finalmente, el análisis concluye repasando brevemente los lineamientos generales construidos a lo largo de estudio. Se reafirma la apuesta lyotardiana por un lenguaje de disenso y la incidencia de la noción de lo irrepresentable en las artes. Con ello se reconocerán los alcances que permite una investigación filosófica a partir de un dialogo con la literatura.

3.2 Lo inhumano

En la introducción al conjunto de ensayos que conforman la obra *Lo inhumano* (1998), Lyotard presenta unas consideraciones preliminares sobre la cuestión de lo humano. Allí, plantea una discusión frente a toda forma de humanismo. Dice que, independientemente de cual sea el enfoque que se le dé a este, el humanismo siempre dará por sentado que la noción de lo humano y el significado del hombre son cosas que no se pueden cuestionar. De hecho, dice Lyotard, la tradición humanista parece prohibir la pregunta acerca de lo *humano*. En el primer párrafo el autor anota:

El humanismo “nos” (?) brinda lecciones. De mil maneras, a menudo incompatibles entre sí. Bien fundadas (Apel) y no fundadas (Rorty), contrafácticas (Habermas, Rawls) y pragmáticas (Searle), psicológicas o ético-políticas (los neohumanistas franceses). Pero siempre es como si el hombre, al menos, fuera un valor seguro, que no necesita interrogarse, que tiene incluso autoridad para suspender, prohibir la interrogación, la sospecha, el pensamiento que todo lo roe. (Lyotard, 1998, p.11)

De lo anterior se deduce que quien discuta sobre el fundamento humanista, será un proscrito.

Estará condenado a la deslegitimación de su discurso. Puede ser bajo la forma del relativismo o por medio de la identificación con las ideologías Nazis. Todo aquel que se rehúse a tener como emblema la idea de lo humano, cualquiera que se aventure a cuestionar su validez, será castigado con el silencio o con la expulsión. Lyotard afina que quienes cruzan el límite de lo humano, están sentenciados a la clausura.

Este cruzar los límites al que hace referencia el filósofo francés, es aquello que representa el protagonista de *Estrella Distante*. Siguiendo lo mencionado por Lyotard, se puede decir que lo que hace Carlos Wieder a lo largo de la historia es cruzar los límites de lo humano. Es más, puede decirse que la novela de Roberto Bolaño está explorando dichos límites en la medida en que, a través del lenguaje y el arte, la voluntad de Wieder recapitula la radicalidad y el poder necesarios para dar rienda suelta a un tipo de humanidad que escapa de su propia regla. Desde luego, el terror atraviesa toda la trayectoria artística del personaje creado por Bolaño, y, a diferencia de simplemente ser categorizado con el discurso nazi, este sí estará emparentado con él.

No obstante, lo relevante a señalar, es la oposición de la estética de Wieder respecto a la cuestión que provoca el alegato de la oposición de Lyotard, a saber, el concepto incuestionable de lo humano. Señalando el título de la historia que escribe uno de los personajes de *Estrella Distante*, Bibiano O’Ryan, acerca de la trayectoria de Wieder, es posible verificar el curso sobre el que Bolaño empieza a problematizar las acciones de lo que es lo humano y lo que es lo Otro. Titulado “La exploración de los límites” (Bolaño, 2012, p.117), el capítulo del libro ficcional intenta dar caza a un Wieder que por antonomasia será un personaje que escapa a la forma. Wieder es el personaje que resume la idea de lo irrepresentable y por tanto no es posible una relación directa ni de él ni del arte al que está defendiendo. Más adelante, la obra plantea con más detalle el carácter de lo humano, atajando desde lo literario los mismos dilemas que Lyotard descubre son encubiertos por el discurso humanista. En síntesis, lo que el filósofo descubre y el novelista explora son las huellas de lo inhumano.

Lyotard afirma, en el capítulo *Palabras preliminares: de lo humano* de la obra *Lo Inhumano* (1998), que la actitud reaccionaria respecto a las preguntas por el *valor seguro del hombre* no solo aparecen en el escenario filosófico. También en el campo de las artes y del lenguaje, y en

general en toda forma de cultura, la pasión humanista parece haberse impuesto como un común denominador al cual no es posible escindir. Por esta razón el proyecto de las vanguardias ha sido clausurado. Porque las vanguardias no entablaron una interlocución clara entre humanos fue que estas perdieron su lugar en las artes; apelando a las palabras de Guillaume Apollinaire y Theodor Adorno, Lyotard describe aquello que causó su eventual exclusión:

En 1913, Apollinaire escribía ingenuamente: “Ante todo, los artistas son hombres que quieren llegar a ser inhumanos”. Y en 1969 Adorno, otra vez, con más prudencia: “El arte se mantiene fiel a los hombres Únicamente por su inhumanidad con respecto a ellos” (Lyotard, 1998, p. 10)

Este llamado a lo inhumano es un llamado al desajuste del esquema humanista. Lyotard ya lo anunciaba en la *Posmodernidad explicada a los niños* (1987) cuando identificaba lo irrepresentable en las vanguardias (Cfr. Lyotard, 1987, p. 24). Lo que éstas representan dan razones a Lyotard para preguntarse si no es acaso lo que alegan las artes de vanguardia (lo inhumano) aquello que señala el porvenir y la misma humanidad de lo humano: “¿Y, si por una parte, los humanos, en el sentido del humanismo, estuvieran obligados a llegar a ser inhumanos? ¿Y si, por ahora, lo “propio” del hombre fuera estar habitado por lo inhumano?” (Lyotard, 1998, p.10). A partir de la sospecha que suscitan las palabras de los pensadores de la vanguardia, Lyotard distinguirá dos formas de lo inhumano: una como la forma del sistema, que habla de desde el relato del progreso, ahora desprovisto de los relatos de emancipación –de la libertad del pueblo y de la razón–; y otra que el filósofo anuncia es “infinitamente secreta, cuyo rehén es el alma” (Lyotard, 1988, p.10). Lo indeterminado dirá Lyotard, es la potencia latente en el interior de lo humano que lo impulsa transgredir toda regla; lo *Otro* que escapa al sistema de nombre *progreso* y que conmina toda forma de relación institucional.

No obstante, antes de descubrir la forma antagónica en eso que se dice humano, el discurso del progreso inevitablemente se superpondrá a ese *Otro inhumano* “huésped familiar y desconocido que lo hace delirar pero también pensar” (Lyotard, 1998, p. 11), mediante el valor seguro del hombre. Entonces el sistema de las sociedades posindustriales demanda un grado de complejización tal, de desarrollo secundando por la legitimación y autoridad del discurso hegemónico de la ciencia y la tecnológica, que en principio no se advierte la remanencia de lo inhumano. El humanismo reniega el disenso, acusa Lyotard. La escisión se vuelve indistinta

con la humanidad del sistema y es afianzada por la reacción del pensamiento humanista. Para el filósofo, el proceso de sistematización, refleja el curso del que además no solo el saber científico positivista es parte sino que “ése discurso es también aquel del que se vale el decisor político o socioeconómico para legitimar sus acciones: competitividad, mejor distribución de las cargas, democracia en la sociedad, la empresa, la escuela la familia” (Lyotard, 1998, p. 13). Luego lo complejo describe el nuevo matiz que tiñe el conjunto de las sociedades contemporáneas. Este escenario que Lyotard establece con la idea de desarrollo, permite reconocer los efectos que tiene la emergencia de una nueva sociedad fundada en el discurso del progreso sobre las artes de vanguardia. Tal es el caso de *Estrella Distante*. En este relato, la persecución de Carlos Wieder no sucede sino por acción de los representantes de un nuevo capital que emerge en el país chileno; capital fruto del mismo discurso que Lyotard establece como procedimiento de legitimación, es decir, el discurso progreso.

Así, mientras la dictadura concluye y da paso a la Democracia, la memoria de Chile olvida por completo a Wieder. Como afirma Lyotard en *Palabras Preliminares: sobre lo humano* (1998) “El sistema, antes bien, tiene como consecuencia hacer olvidar lo que se le escapa” (Lyotard, 1998, p.10). A medida que va desapareciendo todo rastro de Wieder, va apareciendo una nueva clase de ricos y con ellos un crecimiento económico que el Chile de la dictadura desconocía. Esta bonanza viene desde luego acompañada de la sustitución del sistema totalitario y la institución de un nuevo poder sustentado por el capitalismo, que predomina sobre cualquier forma política. En este nuevo entorno, el detective Abel Romero, encargado de dar caza a Carlos Wieder, es financiado por agentes anónimos poseedores de un cuantioso capital. Igual de inhumanos como aquello que representan, es decir, el progreso, de ellos no se sabrá nada en absoluto.

Romero, por su parte, ejemplifica la nueva proyección del individuo pos-dictatorial; uno que anhela retornar a Chile y hacer su vida gracias a la ampliación e institucionalización del sistema. En el nuevo Chile democrático es posible realizar negocios, por eso el narrador afirma que “Todos volvían con la idea de un negocio” (Bolaño, 2012, p. 145). Es por lo mismo que cuando Abel Romero está a punto de acabar con Wieder dice que su muerte, más que perjudicarlo, lo va a enriquecer: “A mí no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar.”(Bolaño, 2012, p. 155). Bolaño y Lyotard concuerdan entonces con que las nuevas

sociedades clausuran toda forma del pasado, por ser estas las que encarnan la potencia del exceso y la indeterminación. Solo ésta sostiene el disenso y es por ello que el sistema le busca minimizar.

Estas consideraciones sobre el desarrollo de las sociedades son aspectos a los que efectivamente Lyotard resuelve mediante la cuestión de la posmodernidad. “El término posmoderno sirvió, más mal que bien a juzgar por sus resultados, para designar algo de esta transformación” dice en las primeras páginas de *Lo Inhumano* (1998) respecto al proceso de (in)humanización del pensamiento. Precisamente porque la posmodernidad sí refleja un movimiento inhumano, como advierte el autor en el texto, vale la pena recuperar lo que este menciona en el escrito *Esquela para un nuevo Decorado* de su libro *La Posmodernidad explicada a los niños* (1991). Este es quizás uno de los textos en donde la “*complexificación*” (Lyotard, 1991, p. 100) de lo contemporáneo es pronosticada de la manera más contundente. En él, Lyotard agudiza la situación de inhumanidad del progreso; ubica al hombre en un escenario donde no solo modos de vida sino toda clase de prácticas formas de pensamiento, y aún más pertinente, formas y géneros de lenguaje, son todos ellos interpelados por prótesis tecnológicas fruto del desarrollo y el progreso. Entonces con la posmodernidad Lyotard evidencia cómo:

Nunca el descubrimiento científico o técnico ha estado subordinado a una demanda surgida de las necesidades humanas. Siempre se ha movido por una dinámica independiente de lo que los hombres consideran deseable, beneficioso, confortable. Es que el deseo de saber-hacer y de saber es inconmensurable respecto de la demanda del beneficio que se puede esperar de su acrecentamiento. (Lyotard, 1991, p. 98)

En *Esquela para un nuevo Decorado* Lyotard amplía la situación que en *Lo Inhumano* ha identificado con el “saber y saber hacer” (Lyotard, 1998, p. 11) apropiado por del discurso del desarrollo. El *nuevo decorado* al que refiere el texto, es un escenario cósmico donde la humanidad se desdibuja a sí misma en orden de extenderse y evacuar su planeta: ambos, hombre y mundo, condenados a un fin inminente, avanzan en una marcha sin retorno. Una marcha de avance y evacuación:

El humano es aún menos probable; su corteza cerebral es la organización material más compleja que se conoce; las maquinas que el humano engendra son una extensión de sí mismo; la red que formara será como una especie de segunda corteza, más compleja; ; tendrá que resolver los problemas de la evacuación de la humanidad a otros planetas,

antes de la muerte del sol; la selección entre aquello que podrán partir y los que están condenados, la implosión ha comenzado, según el criterio del “subdesarrollo”(Lyotard, 1991, p. 100)

Estas palabras, tomadas de *La posmodernidad Explicada a los niños* (1991), funcionan como un pronóstico del futuro que le espera a una humanidad atravesada por los avatares del progreso. Sentado su curso, será posible abordar el problema de lo inhumano respecto a la discusión del tiempo. Precisamente con la imagen de la educación del ser humano, Lyotard lleva la discusión del tiempo en *Lo inhumano* hacia el problema de lo humano y lo inhumano.

Para Lyotard la diferencia de las formas de lo inhumano demanda la pregunta por el tiempo; ambas inhumanidades se contraponen temporalmente: el sistema en pro del desarrollo busca ganar tiempo, mientras la escritura y la lectura dice Lyotard “avanzan a reculones en dirección a la cosa desconocida en “su interior”” (Lyotard, 1998, p. 10). Al olvido de la primera, que separa la información y el conocimiento en términos de su utilidad, se contrapone la segunda mediante la *anamnesis*, la rememoración y el trabajo de lo pretérito. Esta situación que aparece con el tiempo, Lyotard la ilustra con la figura de la infancia y la educación.

A partir de la enseñanza del niño humano, en *Palabras Preliminares* (1998) Lyotard evidencia el caso en donde llamar a los sujetos, *seres humanos*, despierta paradójicamente lo *Otro* inhumano. O bien su humanidad viene con su nacimiento o se adquiere a través de su educación. Los seres humanos vienen al mundo con cierta desobediencia a la naturaleza. Naciendo humano es como el niño puede ser educado. Solo con la educación impartida por la institución cultura es como se asegura su continuidad. Cuando es adulto y ha desarrollado una “segunda naturaleza” (Lyotard, 1998, p. 11), por medio del lenguaje, se dice que el individuo hace parte de un *nosotros* humano, una comunidad donde está capacitado y se le ha otorgado el derecho del habla. Pero en la madurez del hombre, que se suponía realizaba a los hombres en el entorno institucional que prometía su humanidad, aparecen abscesos donde su actualidad lingüística y cultural se ve amenazada por una urgencia de criticar al mismo sistema y escapar de él. Lyotard afirma al respecto que “También aquí se trata de huellas de una indeterminación, de una infancia que persiste hasta la edad adulta” (Lyotard, 1998, p. 11). De modo que la humanidad sostenida con base en la educación y formación cultural del hombre, se ve asediada por otra humanidad, una afásica, dependiente, e incapaz de ser parte de una comunidad y de la

cual la otra no pudo haber sido sino desligándose en principio de esta. Cada una, infancia y madurez suponen dos formas diametralmente opuestas de humanidad.

Lyotard acusa al humanismo por juzgar dos formas completamente distintas por el mismo rasero. Se dice una sola humanidad cuando “resulta que se puede invocar el título de humanidad por motivos exactamente inversos” (Lyotard, 1998, p. 10). La humanidad es escindida en dos formas irreconciliables: razón contra sinrazón, salvajismo contra cultura, interlocución contra silencio. Esta condición doble del ser humano no puede ser ajustada en una sola forma. Lo que en adelante, en términos de Lyotard, será que cada una éstas evoca una inhumanidad, la inhumanidad del sistema contra la inhumanidad de la indeterminación:

Si el título de humano puede y debe intercambiarse entre la indeterminación natal y la razón instituida o que se instituye, ocurre lo mismo con el de inhumano. Toda educación es inhumana porque no funciona sin coacción y terror; me refiero a la menos controlada, la menos pedagógica, la que Freud denomina castración y que le hace decir a propósito de la “manera adecuada” de criar a los niños (...) Y a la inversa, todo lo que en lo instituido puede, llegado el caso, traspasar de desamparo e indeterminación, es tan amenazante que el espíritu razonable no puede dejar de temer en ello, con justa razón, un poder inhumano de desenfreno. (Lyotard, 1998, p. 12)

Con la distinción de las operaciones que exceden al humanismo, Lyotard anotará que en su trayectoria habrá calificado de distintas maneras un mismo fondo “Lo que apremia, lo que aplasta, es lo que *a posteriori* compruebo haber intentado siempre reservar con nombres diversos, trabajo, figuración, heterogeneidad, disenso, acontecimiento, cosa: lo inconciliable” (Lyotard, 1998, p. 12). Lo inconciliable y lo indeterminado, como oposición al sistema, están condenados a tomar la forma del mismo, a ser la fuente donde la razón se nutre y luego madura.

Sin embargo, ese Otro indeterminado, inhumano, es el poder de desenfreno capaz de dar resistencia al sistema. Esta condición de inhumanidad, alojada en la idea lo humano, es la que remite directamente a la cuestión de lo *Otro*. Lyotard resalta la actividad latente de la natalidad indeterminada, como la noción de lo Otro de la cual se está en deuda. Dicha forma de lo inhumano describe las antípodas del progreso. A través de ésta Lyotard desmadeja a lo largo del texto el poder indeterminado del desenfreno. Este pensar lo *Otro* en lo humano permite establecer no solo un dialogo con otro de sus escritos, *Los Derechos de los Otros* (1993), sino

con los capítulos finales de la novela *Estrella Distante* de Roberto Bolaño. En ambos textos la noción de humanidad entrara en el juego lyotardiano de lo inhumano.

En *Los Derechos de los Otros* Lyotard frecuenta las figuras del infante y la enseñanza, para evidenciar la otredad que presupone todo proceso de lenguaje. Con la necesidad de ser *otro* aparece el potencial de terror que puede resultar en lo abyecto. En este texto, Lyotard plantea que toda comunidad resulta de un proceso de interlocución donde, para ser parte, se necesita ser reconocido como “*otro humano*” capacitado para sostener un diálogo. Por eso, afirma que “En este nosotros la figura de lo otro permanece claramente presente a cada uno, en la medida en que el otro es su posible interlocutor” (Lyotard, 1993, p. 139).

Así las cosas, se necesita de la participación de al menos dos hablantes para construir el contrato de la interlocución: pueden ser las personas gramaticales; un *yo* que habla y un *tú* que escucha (Lyotard, 1993, p. 138); un emisor que enuncia y un receptor que, además de recibir el comunicado, hace silencio y atiende al mensaje. Sin embargo, y a pesar de que la figura de lo otro es necesaria para que se dé la interlocución, también esconde la suspensión del lenguaje. Este *Otro* que permite el sistema, también lo amenaza constantemente. Este representa el silencio, el agravio y el diferendo y, llevado al extremo, llega a ser identificado con la noción de lo *Abyecto*. Lyotard asegura que esa potencia contraria al lenguaje será aquella que en últimas tiende la estabilidad de la civilización, que al igual que lo escrito en *Lo inhumano*, es el proceso mismo de la educación “la civilización, entendida aquí como el proceso de aprender cómo compartir el dialogo contigo, requiere un momento de silencio” (Lyotard, 1993, p. 141).

Ese silencio, atravesado por la figura de lo Otro, es un silencio que contiene un factor de sufrimiento, por eso el alumno sufre y, como expone Lyotard, respecto a lo inhumano, todo proceso de enseñanza lleva sujeto un proceso de terror (Lyotard, 1998, p. 12). Y es que la infancia, como expresa el autor, resaltando la labor de Freud, resume la abyección inherente a la relación humana: los niños, incapaces del habla, son excluidos de la comunidad discursiva, marginados al lenguaje de señas, más cercanos a los animales que a lo humanos. Tanto en *Los derechos de los otros* como en *Lo Inhumano*, Lyotard concluye que:

El niño es afectado por sus estados afectivos pero carece de lenguaje para articularlos. Habitan inconscientemente en su interior, en un olvido siempre presente. No entran en

la temporalidad asociada con *yo* y *tú*, las instancias de destinación. Aparecen sin razón aparente a lo largo de la historia personal de los individuos. Bloquean la interlocución. Con ellos, la inevitable abyección y los agravios de la infancia hacen irrupción en la vida adulta. (Lyotard, 1993, p. 145)

Esta condición de lo abyecto, planteada por Lyotard, correlativa a la infancia inhumana, encuentra cabida en el terreno literario que Roberto Bolaño construye con *Estrella Distante*. La misma condición que aplica para los niños, Lyotard la señala para la figura de lo *otro*; allí la barbarie, lo *barbaroi* que ha sido excluido de la *politeia* (Lyotard, 1993, p. 139), es aquello que el protagonista de la novela empieza a explorar. Será allí donde aparezca la resistencia a la noción de lo humano.

En los capítulos finales de *Estrella Distante*, Carlos Wieder, bajo el seudónimo de Jules Defoe, se dedica a escribir en el anonimato acerca de una secta literaria con la cual se ha asociado. Dicha secta, se hace llamar los *Escritores Bárbaros*. Comandados por el portero Raoul Delorme, los Escritores Barbaros, compuestos por gente ajena a las artes y la literatura, apelan a la génesis artística a partir de un aprendizaje “Bárbaro” de la literatura. Tal aprendizaje no consistía en leer las obras maestras sino en realizar un proceso de fundición de sí mismos con estas; a través de una serie de rituales abyectos como la defecación, orinarse encima los libros o vomitar en sus páginas, se aspiraba a la “humanización” de la literatura. Como resultado, el *aprendiz* a escritor renace; sale fortalecido e instruido en el arte de la escritura al haber cruzado el límite del sistema-cultura. Así lo escribe Bolaño:

Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía (...) sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. (...) tras una semana de ritual *bárbaro* (...) el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. (...) el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la «cercanía real», la «asimilación real» (...) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica. (Lyotard, 2012, p. 139)

En este escenario, lo abyecto y la educación se contraponen al tradicional humanismo que alega el sistema. Así, con la secta de los escritores Barbaros se plantea la génesis de lo inhumano.

Entonces el aprendizaje evade el contacto con la razón y el desarrollo, y emerge el elemento oculto del desenfreno del que habla Lyotard cuando habla de lo *Otro* inhumano. Contrario al aprendizaje civilizatorio, esta forma de arte cultiva la deuda con la infancia, es decir, con lo abyecto. Wieder representa esa condición momentos antes de ser ajusticiado; entonces el narrador se pregunta respecto a la adultez: “Pero Wieder (...) Parecía *adulto*. Pero no era adulto, lo supe de inmediato. Parecía dueño de sí mismo.” (Bolaño, 2012, p.153) Entonces la adultez del sistema es superpuesta con la resistencia de aquello que Lyotard alega es a lo que deben aspirar las artes y la humanidad a la que le ha sido arrebatada la razón por el afán del desarrollo: “¿y qué otra cosa queda, para resistir, más que la deuda que toda alma contrajo con la indeterminación miserable y admirable de la que nació y no deja de nacer, es decir, con el otro inhumano?” (Lyotard, 1998, p. 14) afirma Lyotard en *Lo Inhumano* (1998).

Justamente la resistencia del *otro* inhumano es el gran desenlace con que quizá se podría llegar a concluir; y es que advirtiendo la noción de lo inhumano, adyacente al problema del arte y el mal desarrollados al interior de *Estrella Distante*, la actividad artística de su protagonista comienza a hablar desde el espacio de lo indeterminado y a representar eso mismo inhumano. Tal vez una de las formas más evidentes y abyectas en que se puede mostrar ese *otro* sea la forma en la que Wieder trabaja con el cuerpo humano. Allí donde la tradición del arte ha fijado un canon de lo visible, Wieder transgrede los límites al enseñar en cambio un cuerpo asesinado, desmembrado, mutilado. Al presentar el asesinato como una obra de arte Wieder raya los límites de cualquier posibilidad de representación, al hacerlo alcanza lo irrepresentable. Entonces se puede decir que Wieder representa lo irrepresentable. Con ello cierra el círculo de lo abyecto al trabajar con los límites del cuerpo y la razón: El crimen, la muerte, lo escatológico, la locura y lo sagrado serán elementos que se incrustan en su obra y determinaran una nueva forma de lo humano. Todos ellos elementos depositarios de un potencial de sinrazón y por extensión depositarios del mal que este representa. A partir de una cita de la obra de Bernard Sichère, *Historias del Mal* (1996), Montes (2007) rescata al respecto, la proximidad en como el hombre se define a sí mismo según los límites en donde linda con lo abyecto y la negación del mal que ello significa:

Fundamentales son, en este sentido, algunas reflexiones de Bernard Sichère, para quien el ser humano se define como tal, justamente, en el momento que se niega a ejercer el

mal que posee en potencia: “Enunciar el mal equivale a señalar el momento de horror que está virtualmente en cada hombre, el cual se define como hombre por no consentir en la abyección” (1996: 206).” (Montes, 2007, p.88)

Como resultado de esa abyección, que sirve de frontera para determinar los lindes en donde termina lo humano, el mal se proyecta en todo aquello inhumano que el hombre no está en condición de consentir. De esta misma forma, entre las acciones del artista de *Estrella Distante* no solo se encuentran las acciones sublimes donde escribe poesía en el aire, sino también incluye el asesinato y registro fotográfico de cientos de mujeres asesinadas; la escritura de una obra de teatro en la que una pareja de siameses se inflige dolor y placer en una serie de rituales sado-masoquistas; la grabación de un video pornográfico y el sucesivo asesinato de todo el ensamble de actores; y finalmente la incorporación al grupo de escritores barbaros y su relación escatológica con la literatura. Cada una de estas acciones constituirá un estadio en el que se Wieder estará infligiendo el mismo poder que Lyotard deposita en ese *otro* inhumano. El mal y la sinrazón serán la compañía con la que este *Otro* coexiste.

Paradójicamente, lo irrepresentable de la abyección también carga con una suerte de sacralidad. Desde luego, se trata de una visión de lo sagrado opuesta a los estándares de toda forma de humanismo. En *Estrella Distante* se da cuenta de la relación sagrada que se establece con el cuerpo de la víctima cuando Wieder comienza tratarlas como *aprendices* y ofrece sus cuerpos al fuego (Cfr. Bolaño, 2012, p.43). Así mismo, en *Los Derechos de los Otros* (1993), Lyotard deposita en lo abyecto la noción de *sacer* para expresar la duplicidad de aquello que comprende lo abyecto:

La palabra latina sacer [sagrado] expresa la ambivalencia de lo abyecto: basura humana excluida de los intereses de la comunidad discursiva, que sin embargo podía ser vista, como un signo en el cual el Otro ha dejado su marca y resulta merecedora del temor reverencial. (Lyotard, 1993, p. 144)

Nuevamente, el Otro aparece para asediar la integralidad de lo humano. El escenario en donde nace el exceso, la sinrazón y el terror; aquellos valores de lo irrepresentable que Wieder representa; que trasgreden y amenazan el sistema del discurso del progreso y la razón, es a la vez el escenario donde yace la infancia y el sufrimiento de las víctimas. Es el lugar del que las artes no deben dejar de prescindir, ni olvidar: lo irrepresentable de lo humano. Lo inhumano.

4. Conclusiones

A través de los tres capítulos que conforman este trabajo se buscó analizar los alcances de la noción de lo irrepresentable en el arte mediante la relación entre Literatura y filosofía. Al trabajar a partir del dialogo entre pensamiento de Lyotard y La novela de Roberto Bolaño *Estrella Distante*, se quiso mostrar el problema que desde la literatura de Roberto Bolaño anuncia, es decir, la relación entre arte y mal. A lo largo de todo el texto, la noción de lo irrepresentable de Jean François Lyotard estableció el sendero sobre el que discurrió la investigación.

Se parte de la noción de diferendo elaborada por Lyotard, para presentar el terreno sobre el que se suspenden las relaciones del hombre con el lenguaje. Este lenguaje, inconmensurable y compuesto por un número indeterminado de géneros del discurso es el escenario sobre el cual se sienta el problema lo irrepresentable. El caso del diferendo surge como un caso excepcional que plantea una nueva relación del hombre con el lenguaje. Éste presenta escenarios de daño y sinrazón a causa de la incomunicabilidad entre los géneros del lenguaje. Al mismo tiempo, Lyotard plantea un enfoque pragmático en el que localiza una serie de elementos y figuras que determinan el devenir de la sociedad en relación a su capacidad del habla. De allí que nociones como lo Otro o el silencio, entren a jugar como una constelación de conceptos que permiten una profunda revisión del fenómeno de lo irrepresentable. Este estudio alcanza su definición como el elemento que describe la incapacidad humana para establecer el principio del lenguaje.

Así mismo, la noción de lo irrepresentable es aquella que caracterizara a la estética de lo sublime elaborada por Lyotard. Con lo sublime, el filósofo da paso a pensar el arte desde lo informe, desde lo impresentable. Entonces la opción posmoderna es lo sublime irrepresentable. Lyotard alega en ello, el principio y principal motivo para recuperar la labor de las vanguardias en el siglo xx. La generación de un arte desde lo Irrepresentable es la gran conclusión de reflexionar acerca de las vanguardias.

Simultáneamente, al adentrarse en la novela de Roberto Bolaño *Estrella Distante* se propuso el análisis de un entorno artístico ambiguo donde los principios de las vanguardias se

entremezclaban con el discurso político del totalitarismo. A partir de una serie de planteamientos estéticos que desarrolla Bolaño al interior de la novela, se examinó como el discurso del totalitarismo empieza a compaginar con la desregularización de las artes de avanzada. A través del análisis de los discursos de legitimidad que plantea Lyotard, se observa cómo una retórica totalitarista entra a funcionar en las dinámicas del arte. A partir de esto se ahonda en cuestión de lo irrepresentable, al interior de la novela. Con el personaje más emblemático, Carlos Wieder, se observa la representación de lo irrepresentable. Entonces se plantea que éste es la representación de lo irrepresentable y a partir de ello se argumenta la relación entre el arte y el mal, relación sustentada a partir de los efectos de lo irrepresentable en el lenguaje. Entonces la sinrazón, el terror y la locura dan cuenta de ese mal.

El problema del arte y el mal permite entender las fronteras de lo que puede ser el ser humano cuando se entrega a la reflexión sobre los límites de las acciones humanas. La noción de lo inhumano es el resultado de dicho planteamiento. Este concepto recoge ese Otro inconciliable que tanto Lyotard con su Filosofía como Bolaño con la novela se están planteando.

Bibliografía

- Bajtin, M. (1989) . En *Teoría Y Estética De La Novela*. (Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra Trad.) Madrid: Taurus.
- Bolaño, R. (2012). *Estrella Distante*. Bogotá: Anagrama.
- _____. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1996). *Literatura Nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2009). *Detectives salvajes*. Bogotá: Anagrama.
- _____. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, A., Krauss, R., Bois, Y., Benjamín, B. (2006). (Chueca, F., López, M. y Brotons, A. Trad.) . *Arte Desde 1900*. Madrid: Akal.
- Gamboa, Jeremías. (2008) ¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*. En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 211-36.
- Jennerjahn, I. (2002). Escritos en los Cielos y Fotografías del Infierno. Las “Acciones De Arte” De Carlos Ramírez Hoffman, Según Roberto Bolaño. *Revista De Critica Literaria* XXVIII, 56 (Lima/Hanover, 2002): 69-86. *Latinoamericana*, 56, 69-86.
- Kant, I. (1991). *Crítica del Juicio*. (Manuel G. Morente Trad.). México: Porrúa.
- López-Vicuña. (2009). Malestar en la Literatura: Escritura y Barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena De Literatura*, 75, 199-215.
- Lytard, J. (1987). *La Posmodernidad Explicada a los Niños*. (1a Ed.). (Enrique Lynch Trad.). Barcelona: Editorial Gediza.
- _____. (1988). *La Diferencia*. (1a Ed.). (Alberto L. Bixio, Trad.). España: Editorial Gediza.
- _____. (1993) Los Derechos de los Otros. En *De Los Derechos Humanos. Las Conferencias Oxford Amnesty*. (Hernando Valencia Trad.). Madrid: Trotta.
- _____. (1998). *Lo Inhumano. Charlas Sobre el Tiempo*. (Horacio Pons Trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Montes, C. (2013). La Seducción Del Mal en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño. *Mitologías Hoy*, 7, 85-99.

Sichère, B. (1996). *Historias Del Mal*. Barcelona, Gedisa.

Bibliografía consultada

- Candía, A. (2010). Todos los Males el Mal. La “Estética de La Aniquilación” en La Narrativa de Roberto Bolaño. *Revista Chilena De Literatura*, 76, 43-70.
- Chaparro, A. (2004) Las Formas Paradójicas Del Juicio en la Filosofía Política Francesa Contemporánea, Lyotard. *El Posestructuralismo en La Filosofía Política Francesa Contemporánea*. Grupo de investigación Instituto epistemológico de la ciencia política. Oscar Mejía Quintana, (Dir). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fandiño, L. (2012). Asedios A La Representación Del Mal En La Narrativa De Roberto Bolaño. *Revista De Humanidades*, 26, 97-118.
- Fandiño, L. (2010). El Poeta-Investigador y el Poeta Enfermo: Voces Para Narrar el Horror en la obra de Roberto Bolaño. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 72, 391-413.
- Giménez, F. Lo sublime o la infancia imposible: experimentación y anamnesis en la estética de Jean François Lyotard. *Discurso Visual* . 2006, 6. Recuperado de:
<http://discursovisual.net/dvweb06/aportes/apofabian.htm>
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. (2008) *.Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Vega, A. (2010). Perspectivas De La Estética Y La Política En J.F. Lyotard. *Revista De Estudios Sociales*, 35, 26-40.