

## UN ASUNTO TENEBROSO. LA CONSTRUCCION DEL SUJETO LITERARIO EN ROBERTO BOLAÑO<sup>1</sup>

*Daniuska González González*  
Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela  
dgonzalez@usb.ve

### INTRODUCCIÓN

Una mirada a un espacio importante dentro de la narrativa de Roberto Bolaño permite cartografiar, por una parte, el *mal absoluto* como uno de sus registros, que incluye la tortura, el crimen, la transgresión y la libertad como operación desviada de su significado primario; y por otra, el *mal radical*, involucrado con el ejercicio de la literatura directamente, jugando con ésta, desmontándola, desde la propia práctica de la escritura hasta algunos elementos como la mediocridad y la derrota que la sustentan como territorio evanescente, insustancial.

Estos trazados del mal conciben a modo de inscripción una subjetividad específica, señalan hacia algún lugar, en el sentido de fundar instancias que problematizan lo señalado anteriormente, como un rompecabezas sobre el cual ensamblar, de manera precisa, los lugares de la literatura, el horror y la violencia: se trata de la construcción de los *sujetos*, construcciones ficcionales que denotan el lenguaje como cargas semánticas; o, mejor, instancias “de intermediación discursiva entre el sujeto de enunciación y el sujeto de la lectura (...), y, a la vez, sujeto y agente del acontecer novelesco” (Kristeva 1984: 113).

En los más recientes estudios literarios, la posibilidad de referirse al sujeto en lugar del personaje permite la existencia de una noción abierta y dúctil a los registros

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de una investigación concluida sobre la elaboración de la categoría sujeto en la literatura de Roberto Bolaño.

de la escritura, la cual hace que el sujeto posea una identidad ficcional autónoma y que sea, como señala Thiebaut en *La construcción del Sujeto: entre la filosofía y la literatura* (1994), “el lugar de construcción de la subjetividad” (186), una “identidad moderna” (201) para “saber cosas (...) que no pueden ser dichas en forma directa, que no pueden ser dichas sino mostradas, y que no pueden ser mostradas sino como la adquisición de determinadas capacidades, como el ejercicio de determinada mirada, de cierta actitud” (203-204). Asimismo, para Mignolo, la postmodernidad creó un sujeto que vive en una “constante invención y reconstrucción del yo” (1996: 126).

Así, en la narrativa de Bolaño se ha armado una estructura para definirse, los sujetos, y estos anuncian dos propuestas coherentemente relacionadas con los registros del mal que se mencionaron en el párrafo inicial: en primera instancia, un sujeto atravesado por la contemporaneidad, por sus zonas operantes móviles y fracturadas, extenuado y fragmentario; y otro que, sin alejarse del contexto anterior, porque el circuito contemporáneo alrededor de la literatura resulta tan vacío y narcisista como el tiempo cronológico, se sitúa de lleno en la literatura y en la destrucción a la que ésta puede conducir.

El trabajo de Bolaño con los sujetos declina hacia visiones específicas de la maldad, que permiten una conformación en gradación del horror, un espectro donde la expresión aguda o insustancial del mal atraviesa diferentes actitudes.

¿Adónde conduce este último apunte en los sujetos de Bolaño? Se trata de enzarzarlos en un imaginario contemporáneo del mal, en las acciones, los rasgos y los desequilibrios de un espacio y de un tiempo que los han configurado a su semejanza, que no es otra que la del *artificio metódico del desequilibrio, la energía del enmascaramiento* –para utilizar terminologías de Baudrillard–, la insustancialidad. A fuerza de jugar con el mal y metamorfosearlo, de pretender someterlo, el mundo actual lo ha esparcido y se ha contaminado a sí mismo.

En este sentido, vale ir primero al encuentro de algunos sujetos que, aunque pueden tocar los abismos del arte, plantean interrogantes sobre la contemporaneidad.

## I. LA VACÍA DISONANCIA: LA TIPOLOGÍA DEL SUJETO CONTEMPORÁNEO

“Te vi en televisión, Max, y me dije éste es mi tipo” (Bolaño 2001: 113). Ésta es la frase que presenta al sujeto del cuento *Putas asesinas*. A través de la televisión, compactándose con el genitro que en ella visualiza, una mujer somete su deseo de sangre al azar y escoge a su víctima, “no es nada personal, (...), nunca antes te había visto. Personalmente nunca hiciste nada contra mí” (121). Las razones para el asesinato se balbucean a medias, quedan entredichas –como acostumbra el autor– en la extensa diatriba de la asesina frente al hombre amordazado, “atado de manos y de pies a una vieja silla” (125), y esta mujer inquietante, febril, va elevándose psicológicamente sobre el individuo, de quien “no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables

balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eres así” (ídem), al tiempo que reconoce que “Tal vez (...) esté enferma” (121).

La televisión ha moldeado a esta asesina en serie, porque “La televisión nunca miente, ésta es su única virtud” (Bolaño 2001: 125), y, gracias a ella, ha escogido su presa, la ha llevado a la “cámara de los horrores, (...) y tus ojos siguen el movimiento pendular de mi navaja” (126).

Esto por una parte, pues en otra vertiente, el sujeto está situado en una zona de anonimato, su fortaleza psicológica reside, precisamente, en pretender diluirse en la gran masa de seres que, como él, sobreviven, más que a una existencia rutinaria, a la soledad y la alienación.

Junto con el sujeto de Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América y Estrella distante*, esta asesina anónima –jamás revela su nombre–, se percibe como el compendio de los sujetos de Bolaño: en ambos subyace la atracción por el mal, respiran febriles por él. Sola, degradada, en un mundo que la anula, la mujer de *Putas asesinas* posibilita rastrear la semejanza entre algunos individuos y su tiempo, la vacía organicidad de los unos en el otro. Se les ha condenado a un espacio socialmente separado, y sus respuestas no se han hecho esperar: mancillan, hieren y asesinan al prójimo, porque solo así encuentran el reconocimiento y solo así se levantan la máscara colectiva y aplastante del anonimato.

Cuando se analizan sujetos como el de *Putas asesinas*, es dable pensar en el vacío sobre el que se modela: de un tiempo de iniquidad, indiferencia y hastío, el producto llevará cada uno de estos fragmentos, y el cuerpo se reducirá a esas solas evidencias. Si se diseccionan, tales características forman –tal vez involucradas ya en su totalidad– el espacio del mal. Se sobreentiende, entonces, que a un tiempo que ha adoptado lo que tradicionalmente ingresó en los estatutos de éste (desde los sistemas de valores hasta los discursos más prohibitivos), se le emparejen, a su semejanza, construcciones discursivas y textuales, y que, a partir de ellas, se pueda originar un tratado de la metamorfosis del mal en la época actual.

Los sujetos de Bolaño han sido cartografiados con las urgencias de su tiempo, con las apremiantes y prácticas circunstancias del ahora, con una epidermis de fatuidad, degradación y equívocos; como nuestra época, ellos también son banales.

Otros sujetos como éste se sobreexponen en la escritura de Bolaño. Todos con una sed enfermiza hacia el prójimo, alienados en la pesadumbre de sus destinos. Están y a la vez, no. Y dentro de ellos, huidiza e inmensa, Cesárea Tinajero, la figura de la aniquilación individual en *Los detectives salvajes*, la imagen totalizadora de la pérdida en la narrativa de Bolaño.

Césarea obtura varias miradas, desde la que contrapone el acto de vivir y hacer la poesía hasta otra aparentemente paradójica: la desaparición voluntaria del juego social,

muy común en estos tiempos postmodernos; sin embargo, tal gama de posibilidades converge en un epicentro: la pérdida entendida en todas sus consecuencias.

Según Freud, la pérdida está soldada a disyuntivas conscientes e inconscientes, a querer y a negar. Una desesperación, en un caso; un valor de elección, en otro. Como un impulso que llegara hasta el individuo y en el cual se necesitara romper con todo, perderlo todo. Como se había notado, el vacío delimita el territorio del mal, le crea un principio. Pero, por elección o imposición, la pérdida se suspende a una connotación maligna, de incertidumbre. Cabe preguntarse –con Kristeva– si “¿Es posible seguir (...) cuando uno ya no se identifica con el deseo sino con la escisión que [representa una] verdad...?” (1997: 117).

Para respuesta, Cesárea Tinajero. Un referente, un nombre inconcluso, extraviado, una sombra. Exactamente esta última representa su sentido. Alrededor de ella, algunos elementos contentivos y tradicionales del mal: el miedo, la soledad, la pérdida.

Bordar este sujeto bajo un claroscuro, enhebrarlo en la escritura como si se tratara de una huella a punto siempre de desaparecer. Renuncias y soledad rodean la figura estéril, donde la vida se ha escapado “como si fuera un sueño” (Bolaño 1998: 607). ¿De quién huye? Pues de la poesía y del mundo. El sujeto constituye, además de un destello de sí mismo, el de los demonios de la poesía. Después de largos años, como un fantasma, surge sin explicaciones, no da a entender razón alguna sobre su huida, el silencio y la vaciedad la circundan. Muy bien pudo no aparecer, nada hubiera cambiado; de cualquier forma, su figura, su nombre, su voz, habían dejado de pertenecerle, como si hubiera muerto.

La soledad de Cesárea involucra la del poeta, su incompreensión alienada en estos tiempos. En una época donde poco importa, la poesía (y con ella, sus creadores) permanecen en la indiferencia y en el anonimato más atroz. Usted, lector de estas páginas, deténgase en cualquier esquina de la ciudad y pregunte quiénes son nuestros poetas, ¿existen?, hasta contestarán algunos.

Sujeto marginado, vacío, pero, en ella, ¿dónde está el mal? Hay que adentrarse en una consideración que subyace en lo que Bataille denominó el *terreno de lo prohibido*. Como sujeto, ¿qué vuelve interesante a Cesárea Tinajero? Si se vuelca su estatura ficcional en el molde de la realidad, ¿cuántos poetas y creadores no han abandonado lo que hasta ese momento consideraron como sus obras de vida? En Cesárea, dejar la poesía equivale también a dejar, metafóricamente, su ser, y en este gesto total, en este despojarse del yo, y todavía más, aniquilarlo, reside su trascendencia lúcida. Que queda violada, expuesta hasta el sacrificio, cuando tres poetas, *los detectives salvajes*, tratan de recuperarla, y solo la muerte de ella consigue terminar su misión.

En idéntica línea de creación a la de Cesárea Tinajero, un enigmático pintor guatemalteco, sin nombre ni identidad, construye la melancolía, el vacío existencial

y el dolor en *Nocturno de Chile* con una agravante social: el hastío y la indiferencia han llegado luego de presenciar los horrores del nazismo en la Francia ocupada. Con este sujeto se impone un rápido regreso a Baudrillard: en el horror supremo que el fascismo legó a la contemporaneidad, el mundo actual suele mirarse, no en un proceso de concientización sobre lo que no debió suceder, sino porque “cuanto mejor se delimiten sus detalles para entender sus causas, más dejarán de existir, más dejarán de haber existido” (1997: 101).

He aquí un sujeto cuya descripción magnifica la alienación en su expresión más absoluta:

... el pintor estaba más flaco que nunca, como si durante esos dos meses no hubiera probado bocado, como si quisiera dejarse morir contemplando desde su ventana el plano urbano de París, aquejado por [la] melancolía (...), morbus melancholicus, el mal (...) el pintor guatemalteco, cenecio, acartonado, raquítico, chupado, (...) depauperado, (...) [que] perdía el tiempo mirando el paisaje repetido e insólito de París. (...) y el guatemalteco (...) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido el Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer; (...) el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, (...) la aceptación de una derrota, (...) la derrota de él mismo (Bolaño 2000: 40-48).

Este sujeto apenas si pronuncia monosílabos y su destino parece ceñirse a la rutina de un paisaje, a la mirada pausada y monótona sobre París, pero no la ciudad iluminada y artística sino la imagen devastada después de la guerra, donde solo brilla el espacio de los tejados, de la llovizna gris, del cielo plomizo, de la ruina. El pintor se asoma desde su buhardilla, y también se sabe solo, lejos de todo y de sí mismo, interiorizado en la depauperación. Acabarse, borrarse, de manera distinta a la de Cesárea Tinajero, pero igual de dramática y cruel.

El horror de la época en que vive lo ha conducido a la locura, a un espacio mental sin salida. Solo un débil, quebradizo hilo, lo mantiene atado con la realidad. Esto, como plantea Jameson, es “el fin (...) del ego (...)”, con el consiguiente hincapié (...) en el descentramiento del sujeto (...) disuelto (...) [no está presente] un yo que siente. (...) los sentimientos (...) flotan (...) y son impersonales (1996: 35-36).

Sin dudas, esta cita se vacía con absoluta libertad sobre cualquier sujeto contemporáneo, que ha muerto a medida que ha ido desapareciendo su ego, y que su desintegración interior lo ha disuelto de sus sentimientos. En el caso del pintor de Bolaño, descentrado, paupérrimo, su *yo* se ha descolocado, flota, es solo *la derrota de él mismo*.

## II. “EL MAR DE MIERDA DE LA LITERATURA”. LA TIPOLOGÍA DEL ESCRITOR: MEDIOCRIDAD, DERROTA Y MAL

En Bolaño, escribir sobre la literatura da para degradarla por placer, tomarla desde sus perspectivas más míseras, dentro de las cuales no podían faltar esos sujetos-artistas que se comportan, unos como delincuentes en presidio: juntos y, a la vez, dañándose, hiriéndose, hasta la abyección más baja, el asesinato; y otros –la mayoría– que se componen a partir del fracaso de sus vidas literarias y de la banalidad de perseguir la fama y el reconocimiento.

Cualquier intento de detenerse frente a estos espacios tiene que partir, precisamente, del por qué de la escritura misma, de su razón. Ahí y no en otro lugar se produce el desencuentro que engendra la psicología terrible de la literatura de Bolaño.

Nada fácil pensar la creación, sobre sus hacedores. Es donde emerge con vital fuerza la construcción de los sujetos en Bolaño. La capacidad del yo solo se pone en función de magnificarse y engrandecerse. Poco lo satisface, queda siempre a merced de más. En el *self* de esta tipología enfermiza, no existen otros asideros que puedan calmar, otras formas psicológicas de trascendencia, de ahí, que se encuentren individuos a quienes jamás les interesó la creación, pero que, al término de las actividades de sus existencias habituales, se involucran con ella. Algo les falta en su enfermizo yo y así creen calmarlo.

De lo que también se deriva un factor importante, al menos con los sujetos de Bolaño: ellos representan a los perdedores de la literatura, seres asfixiados por la condena en que se les ha transformado el acto de crear o que, en ese estado, habían llegado hasta él, casi alienados por sus fracasos y por su desmoronamiento como artistas y como personas.

La herejía la inaugura *La literatura nazi en América*, un registro ficcional de sujetos bajo las sombras del fracaso y la maldad. Nadie se salva, ninguna historia sobreviene a la siguiente. Detrás del horror, está la pérdida, trizándolo todo. Además de un compendio de la maldad absoluta o banal, según el caso, el libro deviene la aventura de existencias frustradas, fragmentos vitales de quienes, sin ser escritores pero mediante la escritura, se extraviaron a ellos mismos. Que jamás conocieron el éxito. Que jamás encontraron el eco, la alabanza. Que murieron solos, desconocidos, en los laberintos de su imaginación. Porque, siendo escritores, no lo fueron, ¿cómo entender tal dilema?

Lo que aporta Bolaño a la construcción de sujetos dentro de la ficción latinoamericana actual, es que esta pérdida vivencial jamás se desliga de la literatura, inclusive, la acusa de erigirse en la responsable de la aniquilación. Algunos conscientes, otros, por el contrario, arrastrados por una presión externa que los ahoga y obliga a actuar, estos sujetos respiran en la fatalidad de un arte que los ha arrinconado contra la oscura pared de la depresión, el caos, la impotencia.

Esto cobra fuerza en el sujeto de *Nocturno de Chile*, Sebastián Urrutia Lacroix. Aquí se produce una mimesis entre el poeta-crítico y el poder: se encabalgan. Si con los estridentistas de *Los detectives salvajes* Bolaño había jugado a insertarlos en el poder con vistas, sobre todo, a la obtención de reconocimiento y de beneficios materiales, los cuales, como acota Bataille, pertenecen a una consolidación instintiva, de ventajas lógicas, con este sujeto viene la certeza de que el mal, a veces lúcidamente, otras, por indiferencia, o como una zona de registro del mal radical; puede aceptarse y, además, gozarse.

¿Quién es este individuo al que Bolaño construye entre tantos avatares? Hay niveles de lectura para Sebastián Urrutia. Obviamente, el primero de ellos tiene su relación con el poder, ya que forma parte de ese entorno que lo legitima y lo asegura. Con él, se deja atrás cualquier posible visión idealizada entre el vínculo del creador y el poder: el poeta se sitúa, y lo ha decidido, al lado del asesinato, de la brutalidad de la fuerza: ha sido elegido –y lo aceptó– como uno de los hombres del general Pinochet. En plena época de desapariciones, en pleno tiempo del fascismo.

Mientras en las calles, en la noche vacía, impera el toque de queda, los allanamientos y los gritos de la tortura, este sujeto se regodea en un almibarado cortejo, en una descripción “exquisita” de ambientes que, por su delicadeza, lo conmueven hasta la poesía. Todos los detalles revelan un lenguaje metafórico, “Un pájaro cantó (...), después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo.” (Bolaño 2000: 110); “ambos callábamos y mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito” (idem); “Le recité, (...), los versos de *El infinito* (...). Buena poesía, dijo” (111). Alrededor de la figura siniestra del general, el poeta elabora otra, sublime, bajo su servidumbre al poder y la deslumbrante luminosidad con la cual se siente encandilado.

Con este sujeto se escribe la tipología –por demás, falsa– de un creador que se corporiza en la idea de sumarse al poder y reverenciarlo con placer:

Le pregunté si había estado a la altura de lo que de mí se esperaba. Váyase con la conciencia tranquila, me aseguró [el general Pinochet], su trabajo ha sido perfecto. (...). Nueve clases. Nueve lecciones. Poca bibliografía. ¿Lo he hecho bien? ¿Aprendieron algo? ¿Enseñé algo? ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Hice lo que debía hacer? (...) ¿Sabe un hombre, siempre, lo que está bien y lo que está mal? (Bolaño 2000: 112-113).

Estas reflexiones se pasarían por alto si no se tratara de un poeta quien es sacerdote. O mejor, para precisar, que eligió primero servir a Dios y después, escribir poesía. Porque, entonces, ¿cómo conciliar el bien que supone un ejercicio espiritual como el sacerdocio, y el ímpetu impuro, decadente, que arrastra hacia la materialidad del poder, y que, además, descompone al individuo como su parte? Esta segunda escala

de lectura permite visualizar la tradicional dicotomía, la fuerza explosiva, del principio de antagonismo, pero también de complementariedad, entre el bien y el mal, y donde, con violenta implosión, el último se sobrepone y vence.

Dentro de la tipología de caracteres ficcionales, Sebastián Urrutia se revela como uno de los más logrados por Bolaño, una suerte de rara joya que, a través de sus reflejos, posibilita tocar, acercarse al mal, pero no al visible, sino a uno más sutil e insustancial, más siniestro, y, por eso, irrepresentable y *sublime*, recordando a Lyotard.

En este sujeto existe una anestesia del sentido que ha dado paso al mal. Casi toca los límites del *idiota moral*, áquel que para Bilbeny se ha cerrado en la indolencia y en el hundimiento de su capacidad sensitiva. Mas, si se explora con profundidad, saltaría una inquietante actitud: hay goce en lo malsano, en la capacidad de arrojarle fuera del mundo, de no verlo.

El poeta se siente atraído por la sangre en la misma medida en que el sacerdote sucumbe en sus viajes por Europa, por ejemplo, al encanto de las matanzas de palomas, donde un halcón, siniestro y veloz, le recuerda el círculo macabro de la vida: fuertes contra débiles. Lo cual no opera en condicionarle una alarma interior, por el contrario, se percibe como fuerte en la proporción en que logra apartarse de esas circunstancias que le acarrearían un compromiso.

¡Qué carga tan transgresora ésta de situar al mal sobre el púlpito! Más que nunca, está en el hombre, lejos de las bíblicas imágenes de la impiedad. Ahora el tedio, el lugar del horror y la indiferencia, forman la nueva geografía del mal, donde el sujeto, textualizado además como poeta, desborda su cinismo, se crucifica en su propia maldad.

Malsano en su complejidad, obsesivo en su sed de indiferencia, para llegar completamente a él, hay que rendirse a sus tensiones.

Sebastián Urrutia fue construido para romper los límites, para profanar. Cínico, bajo la sotana, con su carga de sinrazón e indiferencia a cuestras, pareciera escondido entre los versos de Baudelaire: “A mi lado sin tregua el Demonio se agita;/ (...) / Lejos de la mirada de Dios así me lleva,/ Jadeante y deshecho (...), al centro/ De las hondas y solas planicies del Hastío” (1984: 106).

Perfecto en la misma oscuridad de Urrutia Lacroix, con él hace un círculo Ramírez Hoffman, alias Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder; o Carlos Wieder, alias Alberto Ruiz-Tagle y Ramírez Hoffman, que se ha propuesto la búsqueda del mal a través de la poesía (como creación y como vivencia), y para ello, asesina y tortura. En su nombre está contenido su propio laberinto: se esconde en apodos, se transfigura constantemente con los alias. Escurridizo e indolente como los asesinos, escribe desde el mal la grafía del horror.

Sobre él, la duda, el miedo, comienzan como un primer destello cuando se descubre en el taller de poesía de Juan Stein, donde “se hacía llamar Alberto Ruiz-

Tagle” (Bolaño 1996b: 13); allí, “dijo en alguna ocasión [que] era autodidacta. (...). La verdad era que no parecía autodidacta. (...). Éstos, (...), no vestían de la manera en que se vestía Ruiz-Tagle. (...) se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad” (14). A partir de este momento, el sujeto se transforma en un enclave misterioso que hay que develar, por ejemplo, “su actitud era de una cordialidad distante” (16); “vivía solo, en un departamento (...) con las cortinas permanentemente bajadas” (ídem); “aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran *suyos*. (...); una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. (...) lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió” (21); en fin, que “nadie lo conocía” (22). De este ambiente de interrogantes e incertidumbre surge un inquietante fondo, se va fabricando “la leyenda maldita [del poeta] Wieder” (16).

Luego, como creador, empieza a crecer interiormente: sucede el golpe militar. Desaparecen la mayoría de los miembros del taller de poesía de Juan Stein y de Diego Soto, las hermanas Garmendia son torturadas y desaparecidas, “nunca se encontrarán los cadáveres” (Bolaño 1996b: 33), Alberto Ruiz-Tagle asesina y ahora se llama Carlos Wieder.

En Ramírez Hoffman, su identidad y sus actos se cubren de vagas referencias que lo textualizan, una temporalidad que, aunque pertenece al mal absoluto —el de la dictadura chilena— se estetiza desde la insustancialidad de las apariencias: encuentros, tertulias literarias, los chismes de la Gorda Posadas, las insinuaciones de Bibiano O’Ryan... Semeja una difusa silueta que se mueve, delata a los poetas pero dentro de la poesía, como uno más de ellos. Él trae la oscuridad, el abismo, la muerte... Astuto, ecuánime, frío, que, provocando repulsión, atrae; su perversión de tan aguda, fascina.

Construido como un psicópata, su actuación libre hacia el mal lo exime de los límites que para él no existen, por tanto, no requiere romperlos. Hay transgresión, sí, pero hacia él mismo, hacia su voluntad. No media una intersección sensible entre su emotividad y el mundo real: la ha borrado. Es el individuo para quien la sociedad semeja un gran laboratorio: desde el espacio para poner a prueba un disparo —el francotirador que se convierte en un asesino en serie— hasta el torturador que se place con el grito y con el dolor de su víctima. En estos contextos, obviamente, el sentimiento ha sido anulado, porque “El psicópata es, ante todo, un ser que `sabe y no siente” (Bilbeny 1995: 47).

¿Cómo la poesía engendra a tal sujeto? Algo interesante, además, que contradice la interrogante: el psicópata ha elegido la poesía para realizarse, y ha logrado probar, según él, que el dolor, la tortura y el asesinato estructuran una poética, una forma de *sublimidad*; que en estos, la violencia origina un lenguaje concertado con la palabra que metafotografiza: los poemas-fotografías para “revolucionar la poesía chilena” (Bolaño 1996b: 25).

En Ramírez Hoffman/Ruiz-Tagle/Wieder, *el mal es la medida del bien*. Su propuesta poética atrae y, a la vez, repugna. Mas estas dos cualidades se subyugan la una a la otra, luchan entre ellas mismas. A fin de cuentas, la profundidad del sujeto resulta luminosa, aunque espectral: de cualquier modo, la luz significa una advocación hacia las sombras. Es lo que denominó Bataille, *la dedicación sin reservas al mal*.

Para cerrar se ha dejado a Beno von Archimboldi, de 2666 (*La parte de Archimboldi*, aunque es el *Leitmotiv* del texto narrativo), no por un problema cronológico como se puede suponer, ya que aparece en la última novela, sino porque, en cierta forma, contiene las tipologías de los demás sujetos, tanto de los marcados por la postmodernidad como de los elaborados a partir del fracaso y el horror. En él, parece compactarse todo el material que Bolaño había trabajado en sus anteriores sujetos, como si los hubiera estructurado en una única piel, la cual pespuntea una voluntad por parte del autor de crear una zona simbólica que eche por tierra tanta mediocridad y derrota, y que sobreexponga tanto el mal absoluto como el radical.

Construido desde el horror puro, es el más completo que textualiza la intersección entre el mal y la literatura –viene de la propia génesis del nazismo– y solo se separa de Ramírez Hoffman en el sentido de no hacer el mal por el placer de su propia mano, sintiendo morbosidad, pero sí participa de él y, a partir de esta experiencia, decide su vocación de escritor.

Bolaño comienza a sobreexponerlo al horror, a moldearlo con las *formas de la destructividad* –término de Forster para explicar el problema del mal y el nazismo–, para ir cartografiándolo en una perspectiva que semeja un ojo panóptico sobre la degradación y el hundimiento moral de Alemania, y, más allá, acerca de la historia sobre escombros de Europa.

Dos momentos cruciales activan este cuadro apocalíptico sobre el cual el sujeto interactúa continua y lúcidamente con el horror:

Reiter se bajó del vehículo y haciendo caso omiso de la actitud de los rumanos y de los alemanes se puso a caminar en dirección a la cruz y al crucificado. Éste tenía sangre seca sobre el rostro, como si le hubieran roto la nariz a culatazos la noche anterior, y sus ojos estaban amoratados y los labios hinchados, pero aun así lo reconoció en el acto. Era el general Entrescu, (...). Le habían arrancado la ropa a jirones, probablemente cuando aún estaba vivo, dejándolo completamente desnudo a excepción de sus botas de montar.

(...)

A nadie se le ocurrió preguntar cómo lo habían matado. Probablemente le dieron una paliza, luego lo tiraron al suelo y le siguieron pegando. El palo de la cruz estaba oscurecido por la sangre y la costra llegaba, oscura como una araña, hasta la tierra amarilla.

(...)

Reiter contempló el rostro de Entrescu: tenía los ojos cerrados (...). Las manos estaban fijadas a la madera con grandes clavos de color plata. Tres por cada mano. Los pies estaban remachados con gruesos clavos de herrero (Bolaño 2004: 931-932).

Este episodio no viene aislado en el escenario de la guerra. Es uno más entre los montajes sangrientos con los que se entreteje la vivencia personal de Reiter y que le abren la posibilidad para elaborarlo, posteriormente, a partir de otro contexto: el de la literatura.

También se encuentra un segundo emplazamiento, semejante a una fotografía, aunque, en realidad, se trata de un mural, en el cual el sujeto vincula la violencia con la ruina, con ese *segmento de resto*, como lo calificó Steiner, que solo se consigue después de una destrucción apocalíptica como la del avance nazi por Europa y la propia guerra.

Un edificio en Kostekino que sirvió de refugio a los alemanes durante el invierno de 1942. En medio del “interior abandonado y ruinoso, (...), los vidrios rotos y las contraventanas desclavadas, el suelo sucio y con grandes manchas de barro o de mierda” (Bolaño 2004: 927), Reiter consigue unos dibujos, “toscos e infantiloides [con una] perspectiva (...) prerrenacentista” (ídem). Las escenas conjugan la temporalidad del caos y el dolor, como un extenso mapa que hiperboliza, a contraluz, la catástrofe: “cuatro alemanes yacían dormidos (...) y junto a ellos se adivinaba el esqueleto de un perro” (ídem); una isba donde “fuera (...) desfilaba un elefante, una jirafa, un rinoceronte y un pato” (ídem), que, según el observador, prefigura la locura; “una plaza adoquinada, (...), llena (...) de fantasmas de mujeres (...), que iban de un lado a otro dando alaridos” (ídem).

En *Ante el dolor de los demás*, Sontag analiza las imágenes originadas por la violencia bélica, esas que siendo repulsivas “pueden también fascinar” (2003: 111), y, al colocar frente a la representación simbólica de las escenas de guerra (o sus consecuencias) a un sujeto cuya experiencia se absorbe, precisamente, de la guerra, Bolaño redimensiona el espacio de la barbarie, lo fija dentro de una lógica de doble espanto: la historia que cuenta Reiter como vivencia y la que atornilla ésta como arte. De esta forma, dichas “imágenes han sido denostadas como el medio a través del cual se mira el sufrimiento” (Sontag 2003: 137) y, además, se resignifican.

La construcción del sujeto ha estado en función de una subjetividad malsana, lo que ha vivido y mirado no tiene otra sujeción que no sea la del *tiempo homicida de la guerra* –se continúa con Sontag–, por eso enfocarlo al lado de una pintura cuyo sentido calza con su experiencia, hiperboliza el horror al máximo.

Pero Reiter se transforma en Archimboldi y aparece, entonces, el registro del mal que Bolaño siempre tuvo en la mira: el de la literatura.

En un primer momento, la obra de Archimboldi cae en el fracaso. Su segunda novela, *La rosa ilimitada*, “obtuvo una reseña favorable y tres reseñas desfavorables y se vendieron doscientos cinco ejemplares. Ningún otro editor se hubiera atrevido a publicarle un tercer libro a Archimboldi” (Bolaño 2004: 1021). No es, sin embargo, hasta que decide marcharse, desaparecer al igual que Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, en ese punto de ruptura con el exterior, que su narrativa comienza a mirarse desde otra perspectiva, hasta “era candidato al Premio Nobel” (1112). Decide retirarse del juego literario ya que concibe la escritura de la literatura sin el falso brillo de su entorno, en un intento de que permanezca solo la obra, como única referencia posible, sin simulacros.

Desde esta perspectiva, *un sujeto en disensión con todos los sujetos de la narrativa bolañista* (exceptuando a Cesárea Tinajero, pero en otra circunstancia). Archimboldi (bajo la piel de Reiter) vivió el horror y, en parte, creó ese mal absoluto; supo de la violencia y la barbarie, y en él subsistió una libertad que lo corroe después de involucrarse con la literatura. Porque no podía dar cabida a lo que consideraba un segundo horror, ahora radical, como la apariencia y la fama, evidentes “en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor” (Bolaño 2004: 926); no más lugar para otra catástrofe, y se produce la huida ante el vacío paradójico del reconocimiento que lo va encerrando y del tiempo insustancial que lo aplaude, que lo *cosifica*.

En esta perspectiva, el diálogo banal que culmina el capítulo viene a convertirse en el hilo que entreteje esta idea y que cierra, como una ajustada red, el sentido crítico de Bolaño hacia la literatura. Antes de irse a Santa Teresa, Archimboldi conoce a Alexander fürst Pückler, cuyos apellidos sirven de referencia al famoso helado. Este sujeto cuenta la historia del antepasado que lo ideó y de quien nadie recuerda su vida como hombre ilustrado, escritor y botánico. De él solo ha quedado el nombre del helado, un nombre que nomina, por cierto, lo efímero, lo que rápido se derrite y desaparece. Curiosamente, según relata el familiar, había pensado en la posteridad, “En el busto, en la estatua ecuestre, en los infolios guardados para siempre en una biblioteca” (Bolaño 2004: 1118), pero “Lo que no pensó jamás fue que pasaría a la historia por darle el nombre a una combinación de helados de tres sabores” (ídem).

No resulta inocente este diálogo que culmina 2666 y con él, el periplo vivencial y literario del sujeto Archimboldi y también la narrativa de Bolaño. Aquí está recogido en un gran trazo esa “tormenta de mierda” de *Nocturno de Chile*, no en el sentido de la historia que, como un río, arrastra a su paso, sino en la mirada del tiempo que aplasta y condena, y frente al cual sobreviven, a veces, un libro o un autor. Igual que la banalidad de un helado, lo efímero de su textura.

Archimboldi es una sombra que rastrean los críticos literarios Pelletier, Moroni, Espinoza y Norton –se ha perdido en México, no por azar en una ciudad atravesada absolutamente por la globalización, y jamás regresa a la escritura, y peor: estos

críticos/detectives no logran armar su historia—; una mancha fugaz en el horror de una guerra homicida y en la literatura que muchas veces elaboró a partir de la escritura de esa barbarie. Para unirla con la imagen del *fürst Pückler*, la literatura (y todo lo que involucra, desde sus creadores hasta la inmortalidad) lanzada al abismo del desvanecimiento, diluida como un *frozen* ante los ojos de los lectores, descongelándose de cualquier pretendida grandeza. ¿Qué ha quedado, entonces, sino el vacío? ¿Qué es la literatura sino esta nada insustancial del *mal*?

## CONCLUSIONES

El lugar original que propone Bolaño con su literatura, uno de sus aportes fundamentales, radica en la construcción de la entidad sujeto, una tipología que concreta el mal y enuncia la insustancialidad como su forma maleable.

Tanto el mal absoluto como el radical se sintetizan en las prácticas vacías, insensibles o mediocres —coincidentes con el tiempo actual que Baudrillard sintetizó como “tropel de acontecimientos insignificantes y (...) banales” (2005: 6)— de un sujeto que no ha realizado otro acto sino aquel sobreexpuesto a una insustancialidad que le da cuerpo como identidad ficcional.

Dentro de los modelos de sujetos que Bolaño construye, se produce uno coincidente con el tiempo contemporáneo, con sus vacíos y ese mal característico, metamorfoseado, de prácticas insustanciales. También arma un escritor fracasado, un sujeto hiriente, en disensión consigo mismo y con su literatura, como si padeciera una enfermedad del yo, solo interesado en el resultado del proceso creativo que, supuestamente, le proporcionará éxito y fama. Una tipología particular de “monstruo”, movida por la ambición y la medianía de su escritura.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1977.
- Baudelaire, Charles. “Las flores del mal”. *Maestros de la Literatura Universal. Francia* (2). Colombia: La Oveja Negra, 1984.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . “La violencia de lo mundial”. *La violencia del mundo* (edición con Edgar Morin). Caracas: Monte Ávila Editores, 2005, pp. 1-14.
- Bilbeny, Norbert. *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1995.

- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996a.
- *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996b.
- *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Forster, Ricardo. *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Madrid: Lumen, 1984.
- *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Liotard, Jean-Francois. *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Mignolo, Walter. “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*. Beatriz González (edit.). Caracas: Nueva Sociedad, 1996, pp. 99-136.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- Steiner, George. *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Thiebaut, Carlos. “La construcción del Sujeto: entre la filosofía y la literatura”. *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. María Teresa López, (comp.). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

#### RESUMEN /ABSTRACT

En este artículo estudio la elaboración de un sujeto literario en la narrativa de Roberto Bolaño. La operación textual de esta narrativa está marcada por el mal insustancial, tanto en una lógica del tiempo contemporáneo (vacío, reiterativo y disonante) como de la propia literatura.

PALABRAS CLAVE: *sujeto, mal, literatura, horror, mediocridad.*

#### *A SINISTER AFFAIR: THE CONSTRUCTION OF THE LITERARY CHARACTER IN ROBERTO BOLAÑO*

*In this article I focus on the creation of the literary subject in Roberto Bolaño's narrative. The textual operation of this narrative is marked by insubstantial evil, both as regards the logic of contemporary times (empty, reiterative, and dissonant) as well as the logic of literature itself.*

KEY WORDS: *Roberto Bolaño (1953-2003), character, evil, literature, horror, mediocrity.*

Recibido el 4 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de junio de 2008