

La exploración de los límites: la narrativa de Roberto Bolaño

Resumen: Este artículo propone que parte de la narrativa de Roberto Bolaño construye un registro de estrategias discursivas sobre el mal a partir de la violencia, el silencio o el ocultamiento de sentidos y las situaciones límite (entre ellas, la tortura). Para lograr este objetivo, se ha tomado en cuenta algunas ideas de teóricos como Roland Barthes, Susan Sontag, Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida, Georges Bataille y Nelly Richard. Después del análisis en torno a novelas como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Amberes*, y a los libros de cuentos *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, se ha podido reflexionar acerca de que este autor complejiza espacios como el de la tortura y los desfragmenta en tanto materia literaria, estructurando desde ella, como señaló Barthes en otro contexto, “un principio de violencia” (1977: 183).

Palabras Clave: escritura, mal, silencio, violencia, tortura.

Daniuska González
González
dgonzalez@usb.ve

Universidad
Simón Bolívar.
Valle de Sartenejas,
Baruta, Eduardo
Miranda. Apartado
Postal 89000. Caracas,
Venezuela.

Recibido:
30/05/2005

Aceptado:
30/10/2005

The exploration of limits: Roberto Bolaño's narrative

Abstract: This article proposes that part of Roberto Bolaño's narrative builds a registration of discursive strategies about evil which are shown through violence, the silence or the concealment of the senses, and extreme situations, such as torture. A number of theories from Roland Barthes, Susan Sontag, Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida, Georges Bataille, and Nelly Richard have been employed to formalize the study. After analyzing such novels as *La Literatura Nazi en América*, *Estrella Distante*, *Nocturno de Chile*, and *Amberes*, in addition to two short-story collections, *Llamadas Telefónicas* and *Putas Asesinas*, it is possible to conclude that Bolaño sets forth a complex inquiry into sites related to torture in order to de-structure their literary matter, thus creating what Barthes names a “principle of violence”.

Keywords: writing, evil, silence, violence, torture.

Quizá en el interior del mal exista la necesidad de completar las historias pendientes; cuando digo el interior del mal no me refiero a una complicidad más o menos inexorable, sino al hecho de que sus víctimas, aunque pertenezcan a la esfera del bien, ya por el hecho de ser víctimas ingresan también al otro circuito, el dominio del mal. Y como sabemos que el bien puede no terminar nunca, acaso en el interior del mal, a pesar de sí, se torne imperiosa la necesidad de acabar las historias.
Los planetas, 1999, Sergio Chejfec

Introducción

La representación del mal alude a una experiencia y a un discurso. A partir de ellos, la sociedad ha construido relatos, imágenes y subjetividades. Como experiencia, el mal ha sido elaborado a partir de las guerras, por citar un caso, donde la práctica del dolor ha creado espacios que, con el tiempo, sin embargo, han banalizado su propio horror. Por otra parte, en *Horror Vacui* (1979), Anselm Kiefer, uno de los pintores alemanes contemporáneos más reconocidos, dibujó una larga marcha de personajes que, sin rostros ni identidades, se dirigen hacia un destino que parece no ser otro que el del vacío, como en un círculo dantesco. Esta pintura no podría comprenderse si no se toman en cuenta algunos de sus posteriores trabajos: *Nuremberg* (1982), *The order of the Angels* (1983-84) e *Iron Path* (1986), donde el artista logra un discurso del horror a partir de imaginarios históricos concretos: la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración y el gesto de la barbarie que allí se concretó.

La experiencia y el discurso del horror permiten un acercamiento a una zona¹ de la narrativa de Roberto Bolaño (1953-2003), articulada mediante un registro de estrategias² relacionadas con el crimen, las situaciones límites (entre ellas, la tortura) y la violencia. Un segmen-

1 | En este artículo no se ha tomado en cuenta novelas como *La pista de hielo* (1993), *Los detectives salvajes* (1998) -una de las obras cumbres de Bolaño- y *Monsieur Pain* (1999), pues operan en otros espacios de representación.

2 | Se deja en evidencia que toda la obra de Bolaño, incluida su poesía, se construye alrededor de la propia escritura, en una operación de metafiction. En este sentido, en una investigación inédita que se está realizando, se decidió agrupar en dos grandes registros las poéticas del mal: el vínculo

to de la propuesta del autor está en una escritura que le ha dado un cuerpo al mal³ a través de ciertos lugares de lo inhumano⁴; o que toma la alegoría, el balbuceo y el silencio para construir lo que carece de forma para nombrarse, pues, ¿cómo escribir el grito, el desgarramiento, la mutilación, en el proceso de la tortura? Únicamente como lo visualiza Sergio Rojas (2000, 178) en su artículo “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición”: “Lo que el lenguaje nombra adquiere el cuerpo de su nombre: el nombre es la forma.”

I. La mirada de Medusa: fijar la escritura del horror.

En un primer acercamiento, cabe preguntarse cómo Bolaño representa el mal en ciertos lugares de su narrativa: *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *Amberes*, y en algunos cuentos

entre el mal y la escritura. El primero se estructura en torno a la tortura, la violencia, el crimen y la trasgresión, abordados no en toda su extensión en el presente artículo; y el segundo, la propia literatura como el mal, y dentro de ella, los elementos de la mediocridad y la derrota en el escritor.

3 | Para Bolaño, el mal es múltiple, por eso se aleja de una visión determinista o metafísica sobre este, como la de Bataille (*La literatura y el mal* [1977] y *La oscuridad no miente*, [2002]), para quien el mal fue una definición única, en mayúscula. Así, lo elabora como discurso a través del horror, la violencia y la trasgresión; un discurso representado como una autopista por “donde el mal es como un Ferrari” (2004, 670). Se hace esta acotación para alejar del autor cualquier relación con el mal como concepto metafísico.

4 | Se hace necesaria una acotación sobre este término, para la cual hay que remitirse textualmente a Steiner en *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (2000): “... la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanas a causa de la bestialidad (...) de nuestra época. (...). La literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana. No podemos actuar hoy, (...), como si no hubiera ocurrido nada que haya afectado vitalmente a nuestro sentido de la posibilidad humana, como si el exterminio por hambre o por la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y en Rusia, entre 1914 y 1945, no hubiera alterado, profundamente, la cualidad de nuestra conciencia. No podemos fingir que Belsen nada tiene que ver con la vida responsable de la imaginación. *Lo que el hombre ha hecho al hombre*, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor” (18-19) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*. Pues, por ejemplo, como si se tratara de una ruptura con diptongos deslazados en el sistema de enunciación, “señales truncas (...) lo fracturado y convulso (...) representaciones llenas de cicatrices” (Richard, 2000, 11). También con frases y párrafos que confluyen en espacios en blanco, cuyo único fin es ocultar. Por esto, los silencios intencionales se sienten tan espesos y mientras más se profundiza en ellos, más se convierten en una niebla, en una madeja difícil de deshilar. El silencio va poblando los textos de enigmas, de interrogantes sin resolver, de oraciones a medio completar.

Pero ¿acaso el mal -y dentro de él, lo inhumano y el horror- no ha estado involucrado tradicionalmente con el silencio? Nombrar al primero es aceptar su presencia, su dominio, su estar allí; el silencio, en cambio, representa “la ausencia total del sentido, el puro sinsentido, (...) aquello que no es” (Colodro, 2000, 11).

En un circuito del trabajo de Bolaño, el mal se adhiere bajo el silencio subterráneo y adquiere ciertas formas que se involucran con la violencia. Es la orgía perpetua del mal, donde su exceso “anuncia (...) [su propia] pureza” (Bataille, 1977, 65). La palabra se convierte en atrocidad, como cuando sirve de voz a la tortura, a la abyección física, a la naturaleza maldita:

ayudó a torturar [mientras] (...) seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. Vanguardia, necesitaba, letras experimentales, dinamita, (...) como un esqueleto que fumaba en un pasillo escuchando gritos lejanos. (Bolaño, 1996, 117-118).

Como se percibe en la cita, la insinuación, lo que permanece en entredicho, como en un susurro, le confiere un segundo pliegue de significado al lenguaje. Silencios que aguardan bajo la sombra de la aberración, como por ejemplo, nombrar la tortura, la máxima violencia de la abyección. ¿Qué mejor manera de aproximarse al temblor que origina sino con solo mencionarla y dejar al lector en la sugestión, en la reflexión de qué pudo suceder en ese silencio al que la sometió el escritor, como sucede en *Conversación al Sur* (1981) de Marta Traba?

Así, el silencio y la no confirmación son enclaves puntuales para nombrar la tortura, los cuales, además, resultan penetrados por otro estadio

de reflexión: el de lo prohibido, ese territorio también favorecido por la ocultación, por lo que se calla. Como si fuera preferible evitar su sola mención para proteger al prójimo de la verdad. La palabra sonora se suspende, cuelga, ya que en la tortura:

En el progreso mismo del organismo surgen el discernimiento del cuerpo del resto del mundo y el discernimiento del yo del cuerpo (...). El dolor es privado en última instancia porque se aloja (...), se ha individualizado en muchos aspectos al separarse del telos mayor. (Bakan, 1979, 53-70)

‘Cuerpo, dolor, discernimiento’: como afirma Bakan en su reflexión sobre Enfermedad, dolor, sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento, estos tres elementos quedan superpuestos en el momento de la tortura. En este extravío, la palabra adquiere el movimiento de la maldad plena y se manchilla, o mejor, como afirma Bataille (1977, 97), “se hace igual a lo que es”.

De ahí que en esta narrativa se originen a partir de esta experiencia, espacios lingüísticos incompletos, como los que se escuchan en algunos fragmentos de *Amberes* (2002):

Me quedé en silencio (...) Una respiración (...) en donde aún es dable encontrar asombro, juego, perversión, (...) ‘Supe que eran ellos cuando oí sus pasos en la escalera’... ‘Cerré los ojos, la imagen de la pistola no correspondía a la realidad pistola’... (...) ‘Trizadura (...)’ imágenes borrosas (...) espacio sin memoria (...) silencio. (Bolaño, 49-61).

Pero este lenguaje que corporiza el mal va forjando, junto con el espacio de la tortura y de la abyección, otros enclaves que, sin deslindarse de estos, resultan definitivos. En tal sentido, y después de una reflexión sobre el ensayo titulado *Baudelaire* de Jean-Paul Sartre (1949), algunas de sus consideraciones pueden escucharse como ecos en esta parte de la escritura de Bolaño, donde “destrucción y creación cons-

5 | Como principio fundamental de la filosofía, se señala la libertad que “ha dado forma a una elaboración conceptual que se refiere a la inteligibilidad del hombre y de la razón, (...). Sin embargo, según Schelling, tal idea se ha conservado como formal en dos sentidos: el de una reflexión sobre el mal y el de hacerla valer en el plano de una visión acabada -y unitaria- del mundo” (Rosenfield, 1993, 94).

pareja (...) [con] producción de acontecimientos” (Sartre, 1949, 31-32).

Una primera instancia remite al acto mismo de la libertad⁵. El sentido de que esta coloque al individuo frente a su responsabilidad como ser social, construye una mirada a lo que ha constituido un centro discursivo: el mal. Si la libertad es el fin de cualquier sujeción, cabe afirmar que al no vedarse ningún límite, entonces la prohibición se anula y queda el espacio donde todo es posible.

Se trata de ver la libertad y su vínculo con el mal. Paradójicamente, se puede argumentar que la primera aprehende las aspiraciones más grandiosas del hombre y que se considera el bien por antonomasia. La experiencia de la libertad, sin embargo, remite a entenderla como la condición humana en la cual se entreteje la conciencia de que todo es posible, la medida de traspasar cualquier umbral y cualquier permanencia. Desde el momento en que el poeta Amado Couto, de *La literatura nazi en América*, toma esa “exhibición alternativa del horror en tanto ideal y la muerte como forma de escritura” (Bisama, 2003, 84), decide dedicarse a torturar como emplazamiento para lograr la escritura, se presencian dos aspectos interesantes: un primero que tiene que ver con el rompimiento de las barreras, porque la soberanía viene de las entrañas del mal: gozar el dolor del otro; y un segundo, cuya ‘episteme’ remite a la sola responsabilidad del hombre frente a su conciencia, con el placer de haber saltado todos los límites posibles:

[En] el *último [poema]* (...) aparecía (...) *un cuchillo*. (...) [dice que] va a revolucionar la poesía chilena.

(...)

... dice que está a punto de concluir algo nuevo, (...) prefiere no airearlo, se sonríe, se encoge de hombros, (...), está a punto de nacer la ‘nueva poesía chilena’ (...), [él] solícito, hablando de signo y signifi-cante (...), se cierra la velada.

Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta. (...). Busca la habitación de la tía. Su sombra atraviesa los pasillos (...). Finalmente encuentra la habitación, (...). De un salto se pone junto a la cabecera. *En su mano derecha sostiene un corvo*. Ema Oyarzún duerme plácidamente. Wieder le quita la almohada y le tapa la cara. Acto seguido, *de un solo tajo, le abre el cuello*. (...). Poco después está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado...

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia.

Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendía, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendía, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño, 1996b, 23-33) (Lo destacado en cursivas es mío, exceptuando “un”, del autor).

El poeta pone la libertad en función de dinamitar cualquier equilibrio. La escritura equivale a la acción, como dice el sujeto: “está a punto de concluir algo nuevo” (Bolaño, 1996b, 30), porque ha venido poetizando la imagen de un cuchillo, la metáfora sobre la muerte, y necesita reescribirla, pero solo si accede a su concreción, a un nuevo estado: el del asesinato.

Si alguna mirada se convierte en círculo en Bolaño, es la que entiende la libertad, la elección de traspasar cualquier frontera, para concebir el acto de la escritura por parte de sus sujetos. A conciencia de que está jugando con el mal –con la tortura, con el asesinato, con ese silencio subrepticio que los contiene a ambos–, el autor arma este territorio con zonas arraigadas en la crueldad:

Sus primeros poemas son una mezcla de frases sueltas y de planos topográficos de la Colonia Renacer. No llevan título. Son ininteligibles. No buscan ni la comprensión ni mucho menos la complicidad del lector. (...) [se] sugirió que se trataba de cartas de enterramientos clandestinos.

(...)

Su segunda serie de poemas, (...) es una serie de planos enormes que tardan en ser descifrados, con versos escritos con cuidadosa caligrafía de adolescente (...) se trata de planos de los campos de concentración de Terezin, Mauthausen, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau. (Bolaño, 1996a, 96).

Pues evidentemente en esta cita, la escritura nombra el mal. La libertad de este acto adquiere la dimensión de circunstancia: sin temor a las revelaciones que de ella puedan desprenderse, se poetizan los emplazamientos del crimen, el verso se enreda con el limo de la muerte.

Se trata de hacer la escritura desde el golpe, la violación, la ‘picana’. Como la que se recoge en el volumen *La Trascendencia*, del

sujeto Luiz Fontaine Da Souza, de *La literatura nazi en América*, que se somete a continuas torturas, porque solo así concibe la escritura, la cual debe “‘ser-con’ (Mitsein) (...) el lenguaje [del] masoquismo, (...), el odio, el sadismo” (Bolaño, 1996a, 54).

Esta cita requiere una explicación. Al mismo tiempo que se hace la tortura, la escritura interioriza el silencio y la desaparición, ya que ambos estamentos se interrelacionan. Los textos de Bolaño que se organizan alrededor de la tortura como práctica discursiva también adicionan, como escaramuza, un sutil deslizarse, el silenciamiento mordaz que conlleva el hecho de la desaparición, el cual introduce una reflexión vital:

ninguna sociedad ha aceptado que la gente desaparezca sin intervención cultural, y que en el caso de las desapariciones masivas (...) [se] imposibilita la elaboración simbólica con que la sociedad establece los límites entre la vida y la muerte, proceso que se halla en el origen de toda cultura (Peris Blanes, 2002/03, 75).

Una mirada a Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003) posibilita penetrar este mundo sangriento, donde la víctima queda a merced del suplicio, el cual luego, en Bolaño, por ejemplo, se resignifica a través de una imagen fotográfica (las mujeres torturadas y captadas en ese momento por la lente de Ramírez Hoffman en *Estrella distante*, 1996) y su poema a partir de esta experiencia, “Aprendices del fuego”, con el cual “estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. (...) quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas” (Bolaño, 1996b, 42-43). En este sentido, señala Sontag (2003, 31) que “Algo se vuelve real (...) al ser fotografiado. (...) [y] se parecerá, (...), a su representación”.

De allí se escribe la poesía, sus metáforas. Debe haber entonces un punto en el cual el dolor y el escarnio se equilibren, alguna estremecedora belleza para que la poesía se vuelva el cuerpo de ellos.

Al respecto, ya se había acotado que la escritura representaba el lugar de la libertad y el de la soberanía en su pureza más abyecta. En ella todo se hace posible, todo se acepta. De ahí también en el lector ese estado de desasosiego que no cesa, que casi redundante en náusea, cuando la poesía elige con absoluta conciencia ser desde la violencia, la exaltación, el resquebrajamiento del otro. ¿Cómo escribir versos, por ejemplo, cuando el lugar desde donde se crean ha sido convertido en el centro de la tortura?

... Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA (...) que usaba su casa como centro de interrogatorios. (...). María Canales [la poeta], por supuesto, lo sabía desde mucho antes. Pero ella quería ser escritora (...). Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué María Canales, sabiendo lo que su marido hacía en el sótano, llevaba invitados a su casa? (...) todo su esplendor, [era] un esplendor nocturno e impune (...) ¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, (...) ¿Y mi carrera literaria?, (...) ¿quiere ver el sótano?, (...). Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. (Bolaño, 2000, 141-146).

Frente a esto, donde la poesía se encabalga sobre la tortura, cabe preguntarse: ¿cuál era el precio para ‘querer ser escritora’? ¿Acaso la certeza de conocer, de aprobar, de vivir, el dolor sobre el prójimo? ¿En qué nivel psicológico opera la escritura cuando asume para sí la conciencia del daño que se causa? ¿Cómo se integra lo poético con la degradación que instala la tortura?

A juicio personal, en parte de la literatura de Bolaño aparece un vínculo enfermizo, que inunda la poesía cuando se hace del dolor y el sufrimiento, por un momento, pareciera respirarse un vaho de cloacas. Escritura contaminada, cerrada, asfixiante.

Una interrogante basta para confirmar la siguiente hipótesis: en la realidad, ¿cuántos ensayos o reflexiones abordan el acto de la tortura? Los escasos trabajos que pueden revisarse, pertenecen, en su mayoría, a operaciones ficcionales, pues la narrativa y el cuento no han descartado este tema, más bien lo han incorporado, aunque en algunas -a semejanza de Bolaño- la palabra se construye como un destello, con la sutileza de un haz. Indiscutiblemente, existe una voluntad henchida de soberanía: lejos de “la escritura (...) [en tanto] sistema de sumisión” (Foucault, 1983, 38), esta se ha levantado y se ha impuesto un solo sentido: el de ser ella misma.

Si bien resulta cierto que para Bolaño el mal no ha perdido su naturaleza cuando la palabra lo nombra, es decir, sigue siendo el mal, al menos lo ha vaciado de ese silencio prohibitivo que lo circunda. Por eso, en esta narrativa, se clarifica la apariencia de lo nunca pleno, sino la evocación de una apertura hacia el infinito, como en Amberes:

El silencio ronda en los patios sin dejar papeles escritos, aquello que después llamaremos obra. El silencio lee cartas sentado en un balcón. (...) no existe obra que justifique la lentitud de movimientos y los obstáculos. (...). Repliegue de alas. Todo es repliegue de alas y silencio, (...) ya no pido toda la soledad del mundo sino tiempo. (Bolaño, 2002, 97-98).

Así es este segmento de la palabra que construye Bolaño: como a la espera de algo más. Sin embargo, ante textos tan amargos como *La literatura nazi en América* y *Nocturno de Chile*, queda el gusto por cierta impostura maliciosa; de que la escritura, pese a su no cierre como círculo textual, está palpitando cual animal al acecho. Por ejemplo, en el primero, el mal que se hilvana a través de la relación entre la poesía y la tortura, se ha respunteado desde un sentido de plenitud, pero la tortura como mecanismo per se, queda como al margen, inacabado: “De 1920 a 1929 escribí (...) más de doce poemarios, (...). Entre sus propuestas (...) se cuenta la reinstauración de la Inquisición, *los castigos corporales*, (...), el exterminio” (Bolaño, 1996a, 49) (Lo destacado en cursivas es mío). Basta deconstruir la cita: el poeta ejerce el acto de la agresión mientras lo asienta en la palabra.

Gozar con el suplicio, con el escarnio y la humillación, y ser capaz de traducirlo con el silencio, con una escurridiza idea, pero rebotante de una voluptuosidad digna de Sade. ¿Escribir entonces el silencio? Sí, y además, validarlo. Como apuntó Barthes en *Sade, Loyola, Fourier* (1977, 150), nunca se debe olvidar que “la más fuerte de las transgresiones, [es] la del lenguaje”, y que de él se traslucen los movimientos más profundos del individuo.

En la palabra y en los silencios, respira la provocación. En una escritura que, corporeizando el mal, accede a la pureza del horror, a la violencia. Que asfixia. Quien lea *Nocturno de Chile*, sentirá el vértigo de la náusea: la poesía tiene el mismo cuerpo de la tortura, el silencio espeso de su horror.

Esto provoca angustia y Bolaño lo sabe. Pero también conoce que atrae la curiosidad, cierta morbidez no del todo aceptada, cierto sadismo. No hay que temer a las palabras, lo cual permite otra mirada sobre nosotros mismos, porque allí adentro, en nuestro interior, han nacido. ¿Qué le cabe a la escritura del mal sino incitar nuestra oscuridad?

Específicamente, se dinamita el cuerpo de la poesía, es el más afectado. Si esta había habitado lo sublime, con Bolaño se derrumba y todavía más, se enloda. Ella misma, las historias y los sujetos a su alrededor, solo conocen de una descomposición que la aboca al sentido más infrahumano.

Situémonos en *La literatura nazi en América*, donde la violencia como escritura pervierte cualquier otra perspectiva que se pretenda frente a ella. La violencia siempre es irracional, ciega, tensional. Desencadenamientos de infamias, individualidades “abandonadas y en ruinas” (Bolaño, 1996a, 103), textos como “ajusticiamientos secretos” (95), la escritura como “propuesta seria y criminal” (97).

Si se traslada la idea de Bataille (1977, 97), acerca de que la palabra da la medida de “lo que es el objeto” puede entonces afirmarse que aquí la escritura es crimen, sangre, horror. Lo que está en juego viene de *concebir la escritura del mal*, el resplandor de una palabra cohesionada con la oscuridad, algo como la inclinación hacia el mal en la grafía del asesino Mr. Hyde, cuando Mr. Utterson la compara con la letra de Dr. Jekyll: “... las dos letras son idénticas (...); la diferencia está únicamente en la *inclinación*” (Stevenson, 1985, 61) (Lo destacado en cursivas: D.G.). Porque en Bolaño, la poesía ha quedado como “los castigos corporales (...), la guerra permanente (...), [la poesía en] los tugurios” (1996 a, 49).

Además, el silencio vuelve añicos la cristalería de los sonidos textuales. Como sucede cuando la escritura no se basta para armar la historia del poeta-torturador Carlos Ramírez Hoffman⁶, y alega que “no hay cadáveres, o sí, hay un cadáver” (Bolaño, 1996 a, 183), el cual testifica que el individuo “es un hombre y no un dios” (Ídem). Es decir, la palabra pretende una comparación profana: la del asesino-dios. Una cita de Todorov puede sustentarlo teóricamente:

6 | “... su nombre sale a relucir en una encuesta judicial sobre torturas y desapariciones. (...) se le vincula con un grupo operativo independiente responsable de la muerte de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago” (Bolaño, 1996 b, 116). Según una investigación personal, el sujeto Carlos Ramírez Hoffman, alias Emilio Stevens, Carlos Wieder y Alberto Ruiz Tagle, de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, existió en la realidad e, incluso, vivió en la ciudad de Valencia, Venezuela, antes de refugiarse en España, su destino final.

Este fracaso de la referencia puede adoptar varias formas. Primero, (...) el silencio (...) [o] el sujeto habla pero (...) no [se] llega a construir, a partir de su discurso, cualquier mundo referencial. (...) se trata de la ausencia de una jerarquía perceptible entre los segmentos que componen el discurso. (Todorov, 1996, 83-87).

Esta poesía entreteje los extremos, los libera. Jugar simbólicamente con la violencia, refocilarse en la aberración. Así resulta que un poeta “deja un reguero de sangre” en “Su paso por la literatura” (Bolaño, 1996a, 195). La poesía se reduce a la infamia. Pero todavía hay más: se escribe sobre “las Fuerzas del Mal” (151) desde el propio espacio de lo considerado como el mal o, al menos, como el efecto del mal: la cárcel. La vivencia se acorrala en lo subrepticio, la metáfora apunta hacia ello: “un poema de 70 versos dedicado a una comadreja”, animal, por demás, nocturno y asesino silencioso, que se concibe junto a la siguiente voluntad de reflexión de su autor: “Mississippi eran los calabozos y los penales” (152).

Hay una insistencia en *La literatura nazi en América* acerca de una poesía casi homicida, que se crea desde las prisiones, desde las celdas de tortura, desde la emboscada. Porque, a juicio personal, a Bolaño lo enloquece la libertad de ir contra todo, de legitimar lo condenado, como una parábola de escriturizar las memorias del subsuelo. Así lo demuestra una escritura

...que no está exenta de violaciones, escenas de sadismo sexual (...), incestos, empalamientos, sacrificios humanos en cárceles en donde el hacinamiento ha alcanzado los límites, complicadísimos asesinatos en la línea de Conan Doyle, (...) [y que, además,] se priva de los grandes espacios de la patria, concentrándose en el interior de un sanatorio mental e incluso en el interior de las cabezas de los pacientes (Bolaño, 1996a, 115-116).

En una vorágine escritural como esta, se necesitan ciertos matices para contrarrestar su peligrosidad. La ironía se cuele como un elemento más, hasta llegar al grado de parodia. Sin ella, desembocaría el texto en un delirio, porque no puede concebirse en la escritura tanta crueldad y desgarró.

Sin embargo, el emplazamiento irónico no disminuye el horror, menos lo aniquila. Más bien, aparece una mezcla curiosa de sarcasmo con violencia, de risa solapada con el horror: “escribió (...).

Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura” (Bolaño, 1996a, 117). La sutileza enmarca el crimen: el poeta-torturador quien, en pleno trabajo de aniquilación, diluye sus pensamientos, los sublima en la poesía.

Verso = tortura = sangre = muerte.

Curiosa la cita anterior: no obstante la conciencia sacrílega en torno a la poesía, esta se sitúa por encima de la primera, la traspasa, inclusive, hasta permite la fantasía de construir un pueblo, Villaviciosa, “una de las cosas más sórdidas del mundo” donde, entre otros, se refugian los poetas fracasados y criminales, los torturadores dedicados a enhebrar versos, expertos “en aplicar el ‘submarino’ y la picana eléctrica” (Bolaño, 1996a, 210). Uno de ellos dice: “Yo vivo entre pirañas” (118), mientras se sabe que otros de la misma cofradía han desaparecido allí, porque Villaviciosa, además de enclavarse solitario en el desierto de Sonora, lleva el epíteto de “pueblo de asesinos” (210).

¿Es entonces este sentido del silencio, de las significaciones entrecortadas, una forma de violencia o de diferencia dentro de la escritura contemporánea? Si coincidimos con Derrida (1971, 180) en *La violencia de la letra: de Levi-Strauss a Rousseau*, en que el acto de escribir es la “instancia ética de la violencia”, cabe preguntarse, antes de cualquier respuesta, acerca de cómo engarzar esta violencia, de cuál manera definirla como y dentro de la palabra, para acceder más allá de su literalidad, la cual apunta hacia el hecho de ser una acción y un proceder hacia el otro, un modo de consumación por la fuerza frente a la voluntad.

La violencia en algunos textos de Bolaño desfigura los significantes o los desplaza hacia la sutileza. Sugerir las escenas de tortura, por ejemplo, parece más complejo que describirlas: como defendía Sade, la voluptuosidad de la imaginación es inconmensurable, de ahí que el lector se sienta desvalido cuando las descripciones solo fijan a “un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos”, sobre “una especie de cama metálica”, y quien “Parecía dormido, pero esta información es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos” (Bolaño, 2000, 139).

Con su violencia como claroscuro, entre sombras, *Nocturno de Chile* representa el juego del silencio, el horror y el arte, una corporalidad

“de lo innombrable, (...) silenciosa (...) desplegándose (...) proliferación insana” (Lombardo, 1996, 36), como una de las historias dentro de la novela: un pintor guatemalteco que ha decidido callar, encerrarse en el silencio, después de los crímenes que presenció cuando la ocupación nazi a Francia. De ahí que su obra únicamente represente

... el punto de fuga (...), la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos, de dejar de mirar a aquel ser que miraba el crepúsculo tremolante de París (...) el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar. (Bolaño, 2000, 43).

En definitiva, nombrar el silencio.

Y la violencia es, precisamente, ese silencio. Cabría preguntarse qué se viola cuando la práctica de callar hace sucumbir el texto, pues si la palabra insinúa un vínculo con el grito, con el ruido, entonces, ¿a cuál elemento interroga ese espacio inasible, el del silencio? Existe más violencia en la fuerza del silencio que en el lenguaje del ruido.

Ciertamente de esto trata la escritura de Bolaño, de “un reguero de sangre y varias preguntas realizadas por un mudo” (Bolaño, 1996b, 195). La oscuridad, el desasosiego, el crimen; palabras que se inscriben con vileza, como:

...desde el planeta de los monstruos. (...) en el mar de mierda de la literatura (...) [donde] era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, (...) los escritores bárbaros (...) [quienes se fundían] con las obras maestras (...) de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que (...) llamaba[n] humanización. (...) [un] ritual bárbaro (Bolaño, 1996b, 138-139).

La mirada hacia la escritura en la cita anterior hilvana una dialéctica de la violación, un desideratum de la voluntad infractora, lo cual tiene la impronta de validarse desde ángulos a veces hasta contra-

dictorios, por ejemplo, la propia palabra, con la fuerza de su poder, hasta el silencio. Tan legítima resulta la frase estructurada, como la que arma (o calla) su significante con destellos y entrecortamientos.

Desde esta perspectiva, la transgresión está situada completamente en el mal. Existe la embriaguez por suprimir el límite, por desaparecerlo. El escritor juega con cambiar las reglas, con quebrantarlas. Hay lucidez, deseo y goce en la desobediencia, que puede ser “una suerte de rebajamiento, (...) [de] libre curso al impulso animal.” (Bataille, 2000, 141). Al decir de Celina Manzoni (2002) en su artículo “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, de Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia, el autor echa por tierra “la ilusoria y antigua eficacia colocada en las verdades dichas con estridencia” (Manzoni, 42).

Ya lo había revelado Rimbaud: la necesidad de construir una palabra desde la posibilidad de traspasarlo todo, de derrumbarlo todo, porque solo así se conoce todo, se pasa por todo. Esta necesidad impone la violencia, y si al transgredir se mancilla, evidentemente, tal operación se reviste de placer, de cierto sadismo, como en *Nocturno de Chile*:

... al extraviarse no se arredró, (...) *añadía una curiosidad (...), su espíritu fisgón, (...)*, que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, (...) y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, (...) pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, (...), parecía alguien a punto de morir (Bolaño, 2000, 140) (Lo destacado en cursivas es mío).

No por azar, el sujeto indefinido ‘alguien’ está frente al acto de la tortura y lo contempla con delectación. Su mirada se detiene sobre el cuerpo lacerado, lo interroga en sus detalles, a pesar “del corredor débilmente iluminado” (Bolaño, 2000, 139), de la “débil bombilla” (140). Ese alguien comunica su placer, traspasando sin pudor, más bien con morbidez, los límites de lo que habitualmente debería repudiarse. Es un movimiento de descenso hacia la conciencia de que en el horror (en el mal) subyace cierta atracción a la cual no se escapa.

Esto cuando se trata de la palabra, pero también se repite con el silencio. En *Estrella distante*, la cuadratura que cohesionan las escenas de

tortura, se edifica desde la fragmentación, la incertidumbre y el trazo no totalmente aprehendido, y dentro de ellos, el silencio, tan espeso que diluye cualquier imagen nítida, pero también subsiste el espacio del placer por lo mórbido y el regusto por la abyección:

... notas escritas a máquina (...) algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación. (...). La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que (...) es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados (...) no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (...) son semejantes (...) al infierno, pero un infierno vacío (...) semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. (...). La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. Wieder, (...), sonreía cada vez más satisfecho.

(...) Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados (...) en silencio (...) Silencio (...) en el borde del abismo (...). Carlos Wieder junto a la ventana, (...) mirando el paisaje nocturno. (Bolaño, 1996b, 96- 102).

Por una parte, las imágenes de la tortura son exhibidas como advocaciones de lo horrible. Las miradas sobre ellas asientan la contemplación turbia -por delectación- del objeto, cristalizan una actitud de éxtasis y detenimiento, imponen el enunciado de la aceptación de lo mórbido. Mientras, en un segundo plano de lectura, se explicita un goce en quien ha creado estas figuras grotescas y fragmentadas, las víctimas de la tortura. Wieder, el poeta-torturador -esa persistente construcción arquetipal de Bolaño: el escritor que “delatara, injuriara, participara junto con la policía en sus interrogatorios” (1997, 33)- manifiesta su placer frente a su obra, a la cual, si se retornase como en cámara lenta, supone otro placer previo, el que se instaura en el mismo instante en que se ejerce la tortura. Finalmente, esto se desintegra y solamente queda el silencio, como un precipicio por el que cae cualquier otra sensación. Se ha transgredido y, además, se ha pactado con el horror, y el gusto por lo abyecto sublima tanto la palabra como el silencio.

¿Acaso será que existe entre ambos enclaves un punto de fusión? Ciertamente, sí. Como el mal acepta todo, es que en él quedan grabadas las iniciales del lenguaje y del silencio. Las dos encajan porque, desde distintos ángulos, transgreden.

Conclusión

En una zona de la escritura de Roberto Bolaño, se cuenta con una palabra construida con vacíos y con silencios, algunos lacerantes, exaltados, otros, que afirma su carácter, porque, a través de ella, se le da forma a la destrucción. No se puede olvidar, como señaló Colodro, que aun siendo “la alteridad radical de la palabra, aquello que vive siempre más allá de los nombres”, el silencio solo se ha llegado a intuir, paradójicamente, “desde el lenguaje, desde la evidencia de sus límites y su perplejidad” (2000, 13).

Así, existe una conciencia de hacer el mal, no solo porque se trata del lenguaje de este, sino debido a que el gesto de degradar y de mancillar mediante la palabra o el silencio, connota de por sí un valor de daño.

Como aclara Barthes en otro contexto pero que se identifica con el de Bolaño, esta palabra permite someter el mal a su sistema articulado, doblarlo, confundirlo entre las redes estructurales de sus novelas, “a fin de hacer con estos enlaces y agrupamientos de acciones [esa] nueva ‘lengua’, no ya hablada sino actuada” (Barthes, 1977, 29-30). Donde también el goce en la exaltación de escribir proclama “un principio de violencia” (...) una exaltación desconocida” (183). Toda vez que asentar la palabra atestigua un acto de libertad, completa e irreverente, se puede crear entonces una literatura sin ataduras, plena, paradójicamente, desde el horror.

Referencias Bibliográfica

- Bakan, D. (1979). *Enfermedad, Dolor, Sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1977). Sade I/II, en: *Sade, Loyola, Fourier* (pp. 7-42 y 133-183), Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bataille, G. (1977). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2000). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Bisama, Á. (2003). Todos somos monstruos. En P. Espinosa (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (pp. 79-93), Santiago de Chile: FRASIS editores.
- Bolaño, R. (1996a). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, R. (1996b). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2002). *Amberes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Colodro, M. (2000). *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Derrida, J. (1971). La violencia de la letra: de Levi-Strauss a Rousseau y Ese peligroso suplemento... En J. Derrida, *De la Gramatología*. (pp. 133- 180 y pp. 181-208), Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1983). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Lombardo, F. (1995). Cuerpo, violencia y traición. *Revista de Crítica Cultural*, 11, 35-39.
- Manzoni, C. (2002). (Comp.) Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*. En C. Manzoni, *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (pp. 39-50), Buenos Aires: Corregidor.
- Peris Blanes, J. (2002 – 2003). El archivo y el tiempo de la subjetividad: La memoria obstinada de Patricio Guzmán. *Estudios*, 20/21, 65-81.
- Richard, N. (2000). (edit.). *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Rimbaud, A. (1986). *Una temporada en el infierno. Las Iluminaciones. Carta del Vidente*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rojas, S. (2000). Cuerpo, Lenguaje, Desaparición, en: N. Richard (edit.), *Políticas y Estéticas de la Memoria*, (pp. 177-186), Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rosenfield, D. L. (1993). *Del mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sade, Marqués de (1979). *Justine*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Sade, Marqués de (1998). *Filosofía en el tocador*. Madrid: Edimat Libros.
- Sartre, J. P. (1949). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- Steiner, G. (2000). *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Stevenson, R. L. (1985). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Sarpe.
- Traba, M. (1981). *Conversación al sur*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.