



## **Literatura en tiempos irremediables (sobre “Literatura + enfermedad = enfermedad” de Roberto Bolaño)**

**Mario René Rodríguez<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (becario CAPES)  
mr984@hotmail.com

**Resumen:** En el ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, Roberto Bolaño afirma que la literatura, el sexo y el viaje solo nos conducen a “oasis de horror”, porque no existen alternativas para nuestros males. Sin embargo, agrega, debemos continuar leyendo literatura, teniendo relaciones sexuales y viajando. En el presente artículo examino e intento ofrecer una explicación de esa declaración de Bolaño. De igual modo, analizo cómo es presentado y representado el horror en algunos pasajes de su obra. Para todo lo anterior, retomo planteamientos de Adorno, Benjamin, Zizek y Celan, entre otros autores.

**Palabras clave:** Roberto Bolaño – Literatura y enfermedad – Horror – Capitalismo – 2666

**Abstract:** In his essay “Literature + Illness = Illness,” Roberto Bolaño claims that literature, sex and travel can only lead to “oasis of horror”, because there are no alternatives to our evils. However, he adds, we must continue reading literature, having sex and travelling. This article examines and try to explain Bolaño’s statement. It also analyses how the horror is presented and represented in some passages of his works. Arguments by Adorno, Benjamin, Zizek, Celan and others will be considered in the discussion.

**Keywords:** Roberto Bolaño – Literature and illness – Horror – Capitalism – 2666

---

<sup>1</sup> **Mario René Rodríguez** es graduado en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia, magister en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo y candidato a doctor en Ciencia de la Literatura en la Universidad Federal de Rio de Janeiro. En 2011, ganó la “Beca de traducción al español de obras de lingüística, estudios literarios y estudios de patrimonio” del Ministerio de Cultura de Colombia - Instituto Caro y Cuervo.

Poco antes de morir a causa de una enfermedad hepática crónica, Roberto Bolaño escribió el ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, publicado en el libro *El gaucho insufrible* (2003). En este ensayo, el escritor toma como punto de partida la narración de una experiencia personal (una de sus tantas visitas a un hospital público de Barcelona) para a partir de ella desarrollar una reflexión general sobre el papel de la literatura ante la enfermedad; la enfermedad comprendida no solo como padecimiento personal, sino como mal social moderno. Bolaño no propone una discusión sobre los diferentes sentidos o usos que puede tener la palabra “enfermedad”, sino que utiliza este término para referirse a la destrucción de la vida –y la forma en que reaccionamos ante esa destrucción– en las sociedades modernas. De ahí que su reflexión lo lleve al tema del “horror, es decir el mal” (151), así como al del tedio, el viaje y la huida. Como se verá, Bolaño argumenta que ya Baudelaire y Mallarmé, los grandes poetas modernos franceses, nos enseñaban que intentar huir del horror y del tedio era una empresa vana. Esto lo lleva a la conclusión de su ensayo, que puede ser resumida así: se escribe no porque la literatura sea un remedio, sino porque no hay remedio. A continuación intentaré ofrecer una explicación de esta conclusión algo enigmática, dado que el autor no explicita lo que quiere decir con esto (¿por qué escribir?, ¿para qué la literatura si no hay remedio?). Para intentar aclarar la posición de Bolaño, además de a su ensayo, me remitiré a algunos pasajes de sus cuentos y novelas, principalmente, 2666.

En “Literatura + enfermedad = enfermedad”, Bolaño afirma que para pensar la cuestión de la enfermedad y la literatura es preciso volver a la poesía francesa del siglo XIX porque

de alguna manera en sus páginas y en sus versos se prefiguran los grandes problemas que iba a afrontar Europa y nuestra cultura occidental durante el siglo XX y que aún están sin resolver. La revolución, la muerte, el aburrimiento y la huida pueden ser esos temas. Esa gran poesía fue escrita por un puñado de poetas y su punto de partida no es Lamartine, ni Hugo, ni Nerval, sino Baudelaire. Digamos que se inicia con Baudelaire, adquiere su máxima tensión con Lautréamont y Rimbaud, y finaliza con Mallarmé. (143)

El camino propuesto por Bolaño es conocido: para entender los problemas que enfrenta el escritor hoy es necesario volver a los orígenes de la literatura moderna, al siglo XIX francés y, en particular, a la figura emblemática de Baudelaire, el “poeta de la modernidad” o del “auge del capitalismo”, según las conocidas definiciones de Hugo Friedrich y de Walter Benjamin. Entre otras cosas, volver a Baudelaire significa volver al momento en que consideramos que el poeta –y aquí vale la pena recordar que Bolaño se definía fundamentalmente como un poeta– deja de ser considerado un miembro de la sociedad y pasa a ser definido en oposición a esta: como marginal o maldito. Se trata de un momento de afirmación radical de la autonomía literaria; de rechazo, por parte del escritor, de cualquier condicionamiento externo a su oficio. Una posición que, sabemos, Bolaño intentó mantener, aunque no sin tensiones ni contradicciones<sup>2</sup>. Así, por ejemplo, su filiación con los escritores malditos terminará ayudando a convertirlo en un *best-seller*. Sobre este punto volveremos. Por el momento, retomamos a Friedrich, quien afirma que desde el romanticismo francés

la fórmula de Mme. de Stael, usada todavía en 1801, según la cual la literatura es la expresión de la sociedad, carece ya de sentido. La literatura repite la protesta de la Revolución contra la sociedad constituida; se convierte en literatura de oposición o en una literatura del futuro; es decir, en una literatura de lo excepcional, cada vez más orgullosa de su aislamiento. (40-41)

El orgullo de que habla Friedrich es un orgullo defensivo, pues si el poeta moderno ocupa una posición marginal esto no se debe simplemente a su voluntad, sino a que las circunstancias, en principio, le son adversas. Esto último es subrayado por Benjamin cuando afirma que, en el momento en que Baudelaire escribe su obra, “las condiciones de la recepción de la literatura lírica” se habían vuelto “más desfavorables” (123). Baudelaire tendría que escribir para lectores “que están familiarizados con el ‘spleen’ que acaba con el interés y la

---

<sup>2</sup> Por su puesto, diferentes tensiones y contradicciones atraviesan la afirmación de la autonomía artística y literaria desde el comienzo. La autonomía literaria dependerá, por ejemplo, de ciertas condiciones institucionales y de mercado editorial. A este respecto remito al primer capítulo de *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini, así como al artículo “Lecturas sociológicas de la autonomía literaria” de Julio Souto Salom. Este último discute la cuestión de la autonomía hoy y se detiene en el caso de Bolaño.

receptividad” (123), y a partir de “una experiencia que se sedimenta en la existencia normalizada, desnaturalizada de las masas civilizadas” (124). En este punto Benjamin se aproxima a Friedrich, para quien el problema específico que se planteaba Baudelaire era: “¿cómo es posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica?” (48).

La pregunta prefigura la formulada después de la Segunda Guerra: ¿cómo es posible la poesía después de Auschwitz? Adorno hizo la célebre afirmación de que “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (*Prismas* 29). Citadas, por lo general, de forma errónea, estas palabras se acostumbran interpretar como si Adorno pretendiera establecer una prohibición: después de Auschwitz está prohibido escribir poemas. Tal prohibición sería superflua porque, como dice Žižek, no es necesario prohibir lo que no se puede hacer (*Arte* 27). Pero Adorno no estaba prohibiendo escribir poemas ni diciendo que escribirlos fuera realmente imposible. Lo que decía es que escribir poemas después de Auschwitz es un acto de barbarie, y con escribir poemas quería decir, como él mismo aclaró después, “escribir bien, literariamente hablando” (*Consignas* 7). Lo que Adorno afirma sobre el poeta es análogo a lo que afirma sobre el narrador, de quien dice que su posición, en la actualidad, se “caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración” (*Notas* 42). El narrador no puede narrar, el poeta no puede escribir poemas. Con estas formulaciones, Adorno no pretendía acabar con la literatura, sino llamar la atención sobre la necesidad de una literatura implacablemente crítica, que no disimulara la “real brutalidad”. De ahí que en el ensayo sobre la posición del narrador cite como ejemplo de esa literatura a los novelistas que atacan la distancia estética. Al atacar la distancia estética, los novelistas (al igual que los poetas al no estetizar, al no escribir bellamente sobre el horror) impiden la contemplación o, para emplear la formulación feliz de Gianni Vattimo, la “observación”, palabra que tanto en español como en italiano tiene por lo menos dos significados: “mirar” y “obedecer”. Observar (contemplar) la realidad es

acatar la realidad (9-10). Como se verá, estas cuestiones están implícitas en el ensayo de Bolaño, quien también escribió sobre Auschwitz.

En “Literatura + enfermedad = enfermedad”, Bolaño vuelve a Baudelaire, pero antes se detiene en Mallarmé, de quien cita el poema “Brise marine” en la traducción española de Alfonso Reyes:

La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído.  
¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido  
de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan.  
Nada, ni los jardines que los ojos reflejan  
sujetará este pecho, náufrago en mar abierta  
¡oh, noches!, ni en mi lámpara la claridad desierta  
sobre la virgen página que esconde su blancura,  
y ni la fresca esposa con el hijo en el seno.  
¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno  
meza en busca de exóticos climas su arboladura.  
Un hastío reseco ya de crueles anhelos  
aún suena en el último adiós de los pañuelos.  
¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando,  
se doblarán al viento sobre el naufragio,  
cuando perdidos floten sin islotes ni derroteros!...  
¡Más oye, oh corazón, cantar los marineros! (144)

Bolaño se interroga sobre el significado enigmático de los dos primeros versos, así como del viaje de que hablan los siguientes:

¿Pero qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? ¿Que había leído hasta la saciedad y que había follado hasta la saciedad? ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se transforman en repetición? ¿Que lo único que quedaba era viajar? ¿Que follar y leer, a la postre, resultaba aburrido, y que viajar era la única salida? (144-45)

Y responde:

Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias; yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad revestida con los trapos del aburrimiento. La imagen que Mallarmé construye sobre la enfermedad, sin embargo, es, de alguna manera, prístina: habla de la enfermedad como *resignación*, *resignación* de vivir o *resignación* de lo que sea. Es decir, está hablando de derrota. Y para revertir la derrota opone vanamente la lectura y el sexo... (145). [énfasis del autor].

El aburrimiento, tedio o *spleen*, del que Benjamin dice “acaba con el interés y la receptividad” (123), es aquello que nos permite vivir en medio del horror sin que nos afecte el horror. En la interpretación de Bolaño, contra la enfermedad que se manifiesta en forma de aburrimiento, el poeta de “Brise marine” habría intentado vanamente el sexo y la literatura, dos actividades que implican que salgamos de nosotros al encuentro de Otro (en el caso de la literatura, esto acontece tanto en el acto de escribir como de leer). Después de fracasar en esas tentativas, al poeta solo le quedaría la opción análoga del viaje. Lo sorprendente de que Mallarmé afirme esto, dice Bolaño, es que ya Baudelaire había escrito que el viaje tampoco ofrece alternativas y “la posibilidad de que Mallarmé no haya leído a Baudelaire está fuera de toda consideración” (155). Bolaño alude al poema de Baudelaire “Le voyage”, “un poema enfermo, un poema sin salida, pero acaso el poema más lúcido de todo el siglo XIX” (147). En ese poema encontramos los siguientes versos, en la traducción española del poeta Antonio Martínez Sarrión citada por Bolaño,

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!  
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,  
Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:  
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror! (151)

Según el autor de *Los detectives salvajes*, con este último verso,

la verdad, ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. [...] En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror. (151-52)

Para Bolaño vivimos en un mundo en que cada vez que intentamos una salida al horror encontramos más horror. Lejos de ofrecer mejores condiciones

para la vida, el mundo moderno (el mundo desde el “auge del capitalismo”) haría desembocar, irremediablemente, la vida allí. La enfermedad de la que habla Bolaño es ese callejón sin salida; y la producción literaria del autor se muestra consecuente con este diagnóstico: el escritor parece no poder más que hablar del horror, sin ofrecer alternativas, pues no le sería dado formular ninguna.

Un ejemplo de lo anterior es *2666* (2004), que no por casualidad tiene como epígrafe los versos de Baudelaire antes citados: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. *2666* está lleno de encuentros sexuales, literatura y viajes que solo llevan a ese oasis. Las acciones principales del libro transcurren en una ciudad de la frontera entre México y Estados Unidos, donde tres críticos literarios buscan a Benno von Archimboldi, un escritor alemán enigmático y de gran altura (tanto literaria como física), y donde, simultáneamente, la policía busca al responsable de los asesinatos de mujeres que ocurren cotidianamente en el lugar. Como explica Gabriela Muniz, “Santa Teresa es el nombre ficticio de una ciudad que se corresponde en gran medida a Ciudad Juárez. Santa Teresa es el nombre de un barrio en los suburbios de Ciudad Juárez donde la violencia y la impunidad no tienen límites, de ahí que el nombre sirva como una metonimia apropiada para referirse a Ciudad Juárez” (37-38).

Habilidosamente, Bolaño teje historias que vinculan Santa Teresa con otros lugares y tiempos catastróficos, por ejemplo, con las dictaduras del cono Sur (Amalfitano, uno de los profesores de la universidad de Santa Teresa, es un exiliado chileno) y con la Primera y la Segunda Guerra Mundial (en la primera participó el padre de Archimboldi y en la segunda, Archimboldi, que entonces aún usaba su verdadero nombre, Hans Reiter). Santa Teresa es un espacio catastrófico dentro de una serie de otros. Como observó Brett Levinson, no solo los asesinatos de mujeres son en serie, “all violence in *2666* is serial” (190). En esta novela, el horror es la regla de la historia, un horror que se repite todos los días y con el cual se convive muy bien.

Con relación a algunos de los episodios de *2666* que transcurren en la Segunda Guerra Mundial, Gabriela Muniz recuerda la tesis sobre la “banalidad del mal” que formuló Hannah Arendt para explicar el comportamiento del ex

teniente coronel de la S.S. Adolf Eichmann durante el Tercer Reich. Al hablar de “banalidad del mal”, Arendt no pretendía minimizar los crímenes cometidos por los nazis (como algunos malinterpretaron cuando se publicó por primera vez su informe sobre el juicio de Eichmann), sino destacar el hecho de que muchos de los perpetradores de esos crímenes no eran seres monstruosos, sino personas “terrible y terroríficamente normales” (Eichmann 165). Para Arendt, Eichmann cometía crímenes sin intención de hacer daño y sin que se diera cuenta, pues su “incapacidad para pensar” se lo impedía. Como apunta Muniz, Arendt considera que “la falta de reflexión, la incapacidad de pensar por uno mismo es el caldo de cultivo para el sembrado del terror” (40); lo que no equivale a decir –agregamos– que baste con que haya reflexión para que no haya mal o que en la falta de reflexión se origine el mal (Eichmann en Jerusalén no es “un tratado sobre la naturaleza del mal” [170], nos dice Arendt en el Post Scríptum del libro). Lo que interesa, en este caso, de la tesis sobre “la banalidad del mal” –lanzada a partir de un juicio en que el acusado fue condenado a muerte– es que hace pensar en la responsabilidad que tienen las personas normales, cumplidoras de sus deberes y de la ley ante hechos como los ocurridos durante el periodo nazi. Hechos que, como se dijo, 2666 nos muestra que no son tan excepcionales como se suele afirmar (2666 ilustra, aunque sea de manera involuntaria, la famosa afirmación de Benjamin retomada por Agamben: “el estado de excepción (...) ha devenido la regla” [Estado 32]).

En la obra de Bolaño no hay inocentes de la diseminación del mal. En sus textos aparecen los criminales imaginativos y reflexivos –como los retratados en *La literatura nazi en América*– y los criminales irreflexivos y faltos de imaginación –como, por ejemplo, el “funcionario sin mayor importancia” de 2666 que en la Segunda Guerra elimina un grupo de judíos–; asimismo, sujetos que, si bien no cometen ningún crimen desde el punto de vista legal, son igualmente culpables de la diseminación del mal, al convivir con este sin oponerle ninguna resistencia, como es el caso, en 2666, de los críticos literarios europeos que transitan por Santa Teresa indiferentes a la continua aparición de mujeres muertas.

El procedimiento que emplea Bolaño para narrar las muertes de esas mujeres parece tener como objetivo precisamente subrayar la falta de resistencia al mal u horror. Antes que intentar reproducir el horror en su obra – de buscar mecanismos para generar el impacto traumático inenarrable–, Bolaño parece querer mostrarnos nuestra incapacidad de horrorizarnos. Entre los recursos que el escritor usa para eso, como señala la ya citada Gabriela Muniz, está la reproducción del lenguaje forense que muchas veces encontramos en los periódicos: “la jerga forense posibilita comentar eventos no reproducibles en el lenguaje cotidiano por su fuerte impacto emocional” (36). El lenguaje forense, con “su objetividad científica”, hace que el lector no se sienta emocionalmente afectado por los hechos narrados. Por eso, difícilmente nos sentimos conmovidos por las descripciones de mujeres muertas en 2666. Bolaño nos niega la emoción y a cambio nos ofrece el tedio. El escritor nos hace bostezar impacientes al repetir interminablemente, por cientos de páginas, esas descripciones forenses, y a la vez nos ofrece un espejo de nuestro tedio, en imágenes que muestran la “normalidad” con que transcurre la vida de los habitantes de Santa Teresa; por ejemplo:

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este [...]. La víctima, según los forenses, llevaba mucho tiempo muerta. De edad aproximada a los dieciocho años, medía entre metro cincuentaiocho y metro sesenta. El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que se pensó que podía tratarse de una puta. También se encontraron unas bragas blancas, de tipo tanga. Tanto este caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír (790-91).

Aunque sea de manera “desganada”, la policía de Santa Teresa no deja de buscar al asesino en serie de mujeres. El problema principal que enfrenta es que halla a los responsables de algunos casos particulares, pero nunca al asesino en serie, y las muertes no paran de ocurrir. La novela da a entender que aun si los

policías atraparan todo un conjunto de asesinos directamente implicados, las muertes de mujeres no se detendrían. Lo que desenmascara la no aparición del asesino en 2666 es lo que Zizek llama violencia sistémica, aquella que queda oculta por las manifestaciones más obvias de violencia que observamos en todas partes: “Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no solo de violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (*Sobre la violencia* 20).

Las muertes en Santa Teresa no pueden dejar de ser relacionadas con el capitalismo globalizado que produce una ciudad como aquella, en la que, como dice un personaje de la novela, se tiene todo:

fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. (362)

Bolaño retrata en su novela los productos desechados por el capitalismo contemporáneo como Baudelaire lo hizo con los del capitalismo del siglo XIX<sup>3</sup>. Parte de esos desechos son las mujeres muertas de Santa Teresa, la mayoría de las cuales “son trabajadoras de las maquiladoras” (363). Estas trabajadoras aun después de muertas pueden ser explotadas económicamente, pues el tema de sus muertes puede vender bien, como nos lo demuestra el caso de 2666. Este último hecho nos coloca ante un dilema: el escritor no puede sino hablar del horror, pero al hacerlo no rompe con una lógica que produce y demanda horror.

---

<sup>3</sup> En el caso de Baudelaire, esos productos son, en la enumeración de David Jiménez, “la mendiga adolescente ‘cuya ropa entre los rotos permite ver la pobreza y la hermosura’ (*A una mendiga pelirroja*), los monstruos decrépitos que un día fueron bellas mujeres (*Las viejecitas*), los espectros encorvados y andrajosos que pululan por la ciudad hormigueante (*Los siete viejos*), el proletario agobiado por el trabajo al cual devuelve el vino dominguero en la taberna las esperanzas en un mundo mejor (*El alma del vino*), el bebedor solitario, el jugador, el asesino y hasta la malabaresa de finos pies desnudos que aún no ha llegado a la ciudad, pero ya el poeta le advierte lo que le aguarda: ‘cuando el brutal corsé oprima tus flancos y tengas que buscar tu cena en nuestros lodos y vender el perfume de tu exótico encanto’ (*A una malabaresa*)” (4 - 5).

Lo anterior puede ser relacionado con el tema de la irrepresentabilidad del horror del que se habla en el apartado “Enfermedad y documental” de “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Allí Bolaño se refiere a un documental, producido por la televisión alemana o francesa –el ensayista no está seguro–, que trata de un artista de Nueva York que sabe que va a morir y decide filmar su muerte. Al final del documental, “una voz, la del narrador francés o alemán, se despide del neoyorquino y luego, cuando la escena se funde en negro, dice la fecha de su muerte, pocas semanas después” (154). La cámara del artista de Nueva York “por el contrario, sigue paso a paso su agonía, pero eso ya no lo vemos, solo podemos imaginarlo, o fundir la imagen en negro y leer la aséptica fecha de su muerte, porque si lo viéramos seríamos incapaces de soportarlo” (154).

Si bien Bolaño afirma que no podríamos soportar la imagen de la muerte del artista, lo que nos indican sus obras literarias es que el problema no es exactamente ese: el problema es que no podemos representar el horror sin convertirlo en espectáculo y por tanto vaciarlo. Convertir el horror en espectáculo quiere decir convertirlo en una imagen con la cual tenemos una relación de consumo; una imagen que se agota rápidamente y que hace parte del flujo de imágenes sin nexos y sustituibles con que nos enfrentamos a diario. Por eso el espectáculo no tiende a provocar transformaciones, sino lo contrario. Como dice Guy Debord, nombre ineludible aquí, la realidad desplegada en el espectáculo se convierte en “objeto de la pura contemplación” (24), o –podemos agregar, retomando la formulación de Vattimo referida al comienzo de este ensayo– de la pura “observación”.

Que el horror es una forma de espectáculo –es decir, una imagen consumible, una mercancía– nos lo muestran, por ejemplo, las filmaciones de asesinatos reales o películas *snuff*, a las cuales se hace una amplia referencia en 2666. Otro ejemplo que nos ofrece la novela es el del artista Edwin Johns. Johns está internado en una casa de reposo de Suiza, a donde llegó después de haberse amputado una mano y haberla colocado en un cuadro. A pesar de estar en una casa de reposo, Johns no está loco; por el contrario, muestra una extrema lucidez. Él no se amputó la mano como Van Gogh la oreja por una crisis

existencial o por un ataque de locura. Cuando indagado por los motivos de ese acto, él responde sinceramente: por dinero. Fuera de la literatura de Bolaño, un ejemplo obvio de la espectacularización del horror lo ofrecen nuestros medios informativos. El periódico *O Globo* de Rio de Janeiro, por ejemplo, luego de la masacre de niños en una escuela de Realengo, en 2011, exhortaba a los lectores de su página de Internet a que enviaran imágenes de lo ocurrido con las siguientes palabras: “¿Presenció la tragedia en Realengo? Envíe su relato, fotos y vídeos”<sup>4</sup>; y un llamado semejante fue hecho por *Folha de São Paulo* luego de que se vinieron abajo tres edificios en el centro de Rio de Janeiro, en 2012.

Que hoy no conocemos otro lenguaje que no sea el del espectáculo para narrar las que deberían ser nuestras experiencias más traumáticas es lo que nos sugiere el cuento “El retorno”, del libro *Putas asesinas* (2001), en el que el narrador nos dice que su regreso de la muerte se dio exactamente como ocurre en una de las peores escenas de *Ghost*:

Como tantas otras personas yo también fui a ver *Ghost*, no sé si la recuerdan, un éxito de taquilla, aquella con Demi Moore y Whoopy Goldberg, esa donde a Patrick Swayze lo matan y el cuerpo queda tirado en una calle de Manhattan, tal vez un callejón, en fin, una calle sucia, mientras el espíritu de Patrick Swayze se separa de su cuerpo, en un alarde de efectos especiales (sobre todo para la época), y contempla estupefacto su cadáver. Bueno, pues a mí (efectos especiales aparte) me pareció una estupidez. Una solución fácil, digna del cine americano, superficial y nada creíble.

Cuando me llegó mi turno, sin embargo, fue exactamente eso lo que sucedió (130).

De hecho, el propio regreso de Bolaño de la muerte fue espectacular. Después de muerto, Bolaño se convirtió en una excelente mercancía, pues la industria editorial supo aprovechar su imagen de escritor maldito muerto antes de tiempo. Posiblemente, esto no se contrapone a lo que pretendía el propio Bolaño, que, a pesar de sus críticas a los escritores fácilmente entendibles (*El*

---

<sup>4</sup> La exhortación aún puede ser leída en la página:

<http://oglobo.globo.com/participe/mat/2011/04/07/leitores-relatam-tragedia-em-escola-municipal-de-realengo-zona-oeste-do-rio-924179547.asp>. 24 de julio de 2013.

*gaucho* 162), nunca negó que la literatura fuera un medio –aunque muchas veces precario– de subsistencia. Antes que negarlo, hizo de este uno de los temas de su literatura, como por ejemplo, en el cuento “Sensini”, del libro *Llamadas telefónicas* (1997). El cuento trata de un gran escritor –Sensini– que vive con su familia en un diminuto apartamento de un “barrio desangelado de Madrid” y que se gana la vida participando en concursos de cuento de provincia, a los cuales muchas veces envía el mismo cuento con diferente nombre. Como sabemos, participar en concursos literarios para ganar algo de dinero fue una actividad que realizó el propio Bolaño, quien además decía que escribía menos poesía que prosa “por razones obvias: el dinero lo gano con la prosa” (Bolaño ctd. en Herralde 63).

¿No escogería Bolaño, por tanto, como uno de los temas de 2666 el de los asesinatos de mujeres en el norte de México por saber que era un tema que podía vender mucho? ¿No sería Bolaño un equivalente de Edwin Johns en la literatura? Recordemos que el escritor estaba preocupado de poder asegurar el futuro de su familia con las ventas de este libro, que pidió fuera publicado en 5 volúmenes independientes. Sin embargo, plantear la cuestión en estos términos es reducirla en extremo e implica dejar de lado aspectos críticos importantes de la obra de Bolaño; algo a que, ciertamente, parece llevar la entusiasta recepción de su producción literaria. Aquí de nuevo el paralelo con Baudelaire es pertinente. Alfonso Berardinelli recuerda un escrito de Auerbach en que el reconocido crítico afirmaba:

Este breve texto no debe, sin embargo, terminar con el elogio de las conquistas literarias de Baudelaire, sino con el motivo inicial, es decir, resaltando lo que hay de terrible en las *Fleurs du mal*, que tienen por tema principal lo horrendo, la más amarga desesperación y las vanas y absurdas tentativas de embotamiento y evasión. [...] una obra que, de hecho, tiene por tema el horror es mejor comprendida por aquellos que, a pesar de sus ataques, sienten que el horror les penetra en los huesos, que por aquellos que solo saben proferir expresiones entusiastas sobre el resultado artístico de la obra. (ctd. en Berardinelli 39)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Traduzco este texto a partir de la versión en portugués, que es la única a la que tuve acceso.

Lo mismo puede ser dicho de Bolaño. Por eso, más allá del entusiasmo con que hoy es recibida su obra, es necesario recordar los aspectos más críticos de esta. La elección literaria de Bolaño por el horror es una elección ética que implica el rechazo de cualquier alternativa aparente de él, incluyendo la literatura.

Como ya se dijo, para Bolaño nada está libre del horror. Por eso, para él, la literatura no es un espacio alternativo, reducto de lo humano o de algo premoderno o encantado, como pareció a algunos de sus antecesores. La literatura para Bolaño es otra de las formas del horror, como insistentemente lo ilustra en sus obras. Así, por ejemplo, escribe una novela sobre un crítico literario brillante que pertenece al Opus Dei y que, durante la dictadura militar chilena, va a reuniones literarias –que incluyen escritores de izquierda– en una casa en cuyo sótano se realizan torturas –*Nocturno de Chile* (2000)–. En otra novela, uno de los protagonistas es un escritor de vanguardia que escribe poemas en el cielo, con el humo de un avión, y hace una exposición con fotos de restos de cadáveres de personas que él mismo asesinó –*Estrella distante* (1996)–. Ese escritor es uno de los tantos escritores nazis de América cuyo catálogo completo tenemos en otro libro de Bolaño –*La literatura nazi en América* (1996)–. Y antes ya fueron mencionados los críticos literarios de 2666 a quienes poco les importa las muertes de mujeres en Santa Teresa. Como dice Ignacio López-Vicuña, en las obras de Bolaño, “todo comienza con talleres literarios y poesía, y termina con asesinatos, tortura y violencia, ya sea en el desierto del norte de México o en los bosques del sur de Chile” (200). Y añade: “Bolaño muestra las huellas de la violencia política en la literatura, pero no concibiendo la escritura como resistencia frente a la violencia, sino como su reverso íntimo” (202).

Para Bolaño decir que la literatura es un reducto del humano en medio del horror es una forma de engaño. En medio del horror, la literatura no tiene nada humano que expresar, sino solo puede hablar del horror de que forma parte, pues de lo contrario disimularía la “real brutalidad”, como diría Adorno, según vimos al comienzo de este ensayo.

Tal vez la posición de Bolaño pueda ser interpretada a la luz de algunos comentarios de Paul Celan en su célebre discurso “Meridiano”. Celan hace referencia a la obra *La muerte de Dantón* de Georg Büchner, en particular, a un parlamento de Lucile en el momento en que los líderes revolucionarios – “Dantón, Camille, los otros” (9)– están en la plaza de la Revolución listos para ser ejecutados. En ese momento, todos ellos “tienen palabras, palabras ricas en arte, que profieren persuasivamente” (9), excepto Lucile. “Cuando alrededor de Camille el *pathos* y la sentenciosidad afirman el triunfo del ‘muñeco’ y los ‘hilos’, allí está Lucile, la ciega para el arte”, que exclama: “¡Viva el Rey!” (10). Según Celan, esa palabra es una “contra-palabra” y esa “contra-palabra” es la poesía: “Es la contra-palabra, es la palabra que rompe el ‘hilo’, la palabra que ya no se inclina ante los ‘mirones y los caballitos de gala de la historia’, es un acto de libertad. Es un paso” (10).

Lucile escoge la negativa radical y, por tanto, la condenación. De forma semejante a ella, Bolaño no opta por decir palabras persuasivas o esperanzadoras, sino que, en medio del horror, grita –o al menos así nos parece– “¡viva el horror!”. Esa es su “contra-palabra”. Para Bolaño, cuando renunciamos a las falsas alternativas y a los consuelos fáciles, cuando reconocemos que lo que hay es horror y más horror, entonces, tal vez –y solo tal vez como insiste Celan– podemos comenzar a tener una esperanza. Por eso, porque nos enfrenta al horror y no porque ofrece alguna alternativa, la literatura (como el sexo y el viaje) aún puede tener sentido. Me parece que para Bolaño esa es la respuesta de por qué Mallarmé escribió “Brise marine” después del poema “Le voyage” de Baudelaire:

Mallarmé quiere volver a empezar, aun a sabiendas de que el viaje y los viajeros están condenados. Es decir, para el poeta de Igitur no sólo nuestros actos están enfermos sino que también lo está el lenguaje. Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo *nuevo*, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto. (155-56)

## Bibliografía

Adorno, Theodor. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

---. *Notas sobre literatura. Obras completas*. Vol 11. Madrid: Akal, 2003.

---. *Prismas*. Barcelona, Ariel, 1962.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.

Berardinelli, Alfonso. "As muitas vozes da poesia moderna". *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2008.

---. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

---. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996a.

---. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996b.

---. *Llamadas telefónica*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

---. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Canclini, Néstor, García. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

Celan, Paul. *El Meridiano*. Santiago: Intemperie, 1997.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 2010.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso.

Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas editores, 2005.

Jiménez, David. "Introducción". Baudelaire, Charles. *Las flores del mal – Antología*. Señal que cabalgamos N. 34. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Levinson, Brett. "Case Closed: Madness and Dissociation in 2666". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18. 2-3 (2009): 177-91.

López vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura* N. 75 (2009): [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952009000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952009000200010&script=sci_arttext). Consultado por última vez el 24 de julio de 2013.

Muniz, Gabriela. "El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna* V. 63, N. 1 (2010): 35-49.

Souto Salom, Julio. "Lecturas sociológicas de la autonomía literaria". *Revista Landa*, V 1, N. 2 (2013): 32-56.

Vattimo, Gianni. "Presentación". Rorty, Richard. *Una ética para laicos*. Buenos Aires: Katz, 2009.

Zizek, Slavoj. *Arte e ideología en Hollywood*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

---. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.