

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **LOCURA Y PROFANACIÓN**

**Un estudio sobre la función del “loco” en los textos  
narrativos de Bolaño**

Seminario de grado: Bolaño, cuento y novela [para optar  
al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas]

ALUMNA:

**TANYA PERALTA OCHOA**

PROFESOR GUÍA: LEONIDAS MORALES TORO

**Santiago, Chile 2008**



|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Dedicatoria . .                                         | 4  |
| AGRADECIMIENTOS . .                                     | 5  |
| RESUMEN . .                                             | 6  |
| INTRODUCCIÓN . .                                        | 7  |
| CAPÍTULO I: METER LA CABEZA EN LO OSCURO . .            | 10 |
| CAPÍTULO II: TRANSITAR ENTRE LA CORDURA Y LA LOCURA . . | 17 |
| 2.1. Una locura perversa . .                            | 17 |
| 2.2. Una locura utópica . .                             | 20 |
| 2.3. Una locura inexplicable . .                        | 24 |
| CAPÍTULO III: ALCANZAR LA PROFANACIÓN . .               | 29 |
| CONCLUSIÓN . .                                          | 36 |
| BIBLIOGRAFÍA . .                                        | 38 |

## Dedicatoria

*A Sandra Peralta, quien me enseñó a leer, crear y creer.*

## AGRADECIMIENTOS

Han sido cuatro arriesgados años de estudios y no puedo terminar sin antes agradecer a todos aquellos que hicieron posible que llegase este momento. En primer lugar agradezco a mi familia, especialmente a mis padres, Lucila Ochoa y Carlos Peralta, por respetar mi decisión y por ayudarme incondicionalmente en todos los momentos de duda, temor y angustia que tuve a lo largo de esta loca aventura. También agradezco a Ana Herrera, Sandra Peralta, Nadia Silhi y Soledad Costabal, quienes con su cariño, respaldo y cuidados permitieron que terminase con éxito esta etapa en mi formación académica.

Un especial agradecimiento lo dirijo a mi profesor guía, don Leonidas Morales, que me dio las herramientas y la motivación necesarias para llevar a cabo esta investigación, además de brindarme la comprensión y apoyo que todo alumno anhela en un docente.

Finalmente no quisiera dejar de agradecer a mis compañeros, profesores y funcionarios de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, quienes en conjunto formaron un ambiente extremadamente grato, destacado por las continuas muestras de lealtad y compañerismo, que hicieron del estudio una tarea colmada de satisfacciones y alegrías.

Muchísimas gracias a todos y espero que todo el trabajo realizado con su ayuda brinde los frutos esperados.

## RESUMEN

La presente investigación consiste en el análisis del discurso y las acciones de determinados personajes de la obra narrativa de Bolaño, los cuales han sido calificados como “situados en los límites de la cordura y la locura”. A través de este análisis de carácter interpretativo, se pretende demostrar que dichos personajes funcionan como una metáfora del mundo narrativo en que habitan, el cual, a su vez, consiste en una réplica de nuestra propia realidad, es decir, de la sociedad occidental posmoderna. Finalmente, se busca demostrar que los personajes aludidos consiguen profanar la realidad que habitan, y por lo tanto, pueden otorgarle al lector las esperanzas de lograr cambios significativos en su entorno.

---

# INTRODUCCIÓN

Es probable que existan muchas personas del ámbito literario chileno que aún no hayan leído a Roberto Bolaño. Posiblemente otros muchos no saben siquiera cuáles fueron sus obras. Sin embargo, resulta difícil a estas alturas, sino imposible, que exista alguien que no lo haya oído nombrar. Lo cierto es que en Chile como en numerosos países alrededor del mundo, la obra de Bolaño, y su figura como prolífico escritor, aparecen con facilidad. Aún antes de estudiar literatura, no fui ajena a este fenómeno, ya que sin haberlo leído, supe de su existencia hace algunos años atrás, por una anécdota un tanto banal, en donde una inexperta periodista comunicó su muerte por televisión, confundiéndolo con el comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños. Las risas que provocó esa confusión y probablemente la propia vergüenza de no saber, me llevaron a averiguar de quién se trataba y supe que era un conocido escritor chileno, que hace tiempo había abandonado el país. Con el tiempo, fui oyendo más de él, por la prensa y mis continuas visitas a librerías, en donde sus libros aparecían en estanterías junto a los best sellers de turno, lo que terminó por ir apagando mi interés por leerlos. Fue recién en mi tercer año de estudios de literatura, cuando por primera vez leí una de sus obras, como obligación para un ramo, y el resultado fue una sorpresa. La novela se titulaba “Nocturno de Chile”, y aunque la trama me pareció interesante, pues incluía sucesos de relevancia histórica para nuestro país, lo que más me impresionó fue que un narrador tan detestable como personaje, pudiese ser a la vez tan cautivador.

La pluma de Bolaño, su modo de escribir, fue para mí un descubrimiento notable, de manera que empecé a averiguar sobre él y sus creaciones, y poco a poco me fui adentrando en este verdadero universo que es su obra. Personajes que pasan de un relato a otro, o que surgidos de un poema derivan en un cuento; historias que de una experiencia personal, devienen en una experiencia literaria y viceversa. Ciertamente Bolaño parecía ser un escritor completo, que transformó su amor por la lectura y la poesía en una obra que puede ser leída y recitada muchas veces, sin que por ello pierda sentido ético o valor artístico. Quizás por eso, y aunque mi acercamiento a su obra haya sido tardío, no dudé en dedicarme a estudiarla para mi Seminario de Grado. Tal vez por lo mismo, ahora no me queda más remedio que reconocer que mis esfuerzos por lograr un estudio acabado, serán siempre insuficientes. Pese a ello, espero al menos poder entregar una pequeña llave, capaz de abrir para otros la puerta de entrada al universo literario de este escritor, o por lo menos una ventana que permita mirar su obra desde otra perspectiva.

Si bien Bolaño es en la actualidad uno de los narradores que más interés despierta en el medio literario y probablemente cada día se escriben alrededor del orbe nuevas críticas en torno a su obra, considero que aún existe bastante espacio y material para reflexionar, de manera que espero poder generar un aporte en una dirección que tal vez ha sido un tanto obviada por los investigadores que hasta hoy he podido leer. Mi preocupación se centra en los personajes que presenta Bolaño en sus obras narrativas, pues considero que éstos poseen características acordes al sujeto posmoderno que me parecen muy interesantes de estudiar. Tal como ha sido definido el sujeto en la posmodernidad (por autores como Benveniste, o Goolishian y Anderson), estos personajes no poseen una identidad estable, sino que más bien parecen seres en constante transformación, con límites imprecisos que nos impiden clasificarlos unívocamente, a la manera de los relatos realistas, por ejemplo. Sin embargo, tampoco podemos emparentarlos con aquellos personajes característicos

de la narrativa fantástica o real maravillosa, ya que ni tienen dones especiales ni se desenvuelven en un universo irreal, sino que sus cualidades y su mundo parecen más bien cotidianos y corrientes<sup>1</sup>. Se trata de sujetos que habitan un espacio similar al nuestro y que, como nosotros, viven vidas más o menos habituales, pese a lo cual, producen en el lector la sensación de estar siempre a punto de caer en algún extremo de la realidad, como si estuviesen situados en los límites de ésta. Estos límites que pueblan los personajes de Bolaño son de distinta índole; podemos encontrarnos por ejemplo, con personajes límites en el ámbito sexual, u otros que viven en el límite de una nacionalidad (apátridas, exiliados, etc.), o que se encuentran en el límite entre lo sagrado y lo profano, etc. Pese a que los límites pueden ser tan variados como el lector los vaya identificando y clasificando, es posible encontrar un tipo particular de personaje límite, que a mi parecer, es capaz de revelar aspectos fundamentales de la obra narrativa de este autor. Se trata de los personajes que se sitúan en los límites de la cordura y la locura, es decir, de aquellos que a través de sus acciones y discursos establecen una relación problemática con aquello que es considerado racional por su sociedad.

El criterio con el cual he diferenciado a este tipo de personajes, distinguiéndolos de otros, ha sido tanto la opinión que es generada dentro de la misma obra en torno a ellos (donde se los define como “locos” y se les encierra en instituciones mentales), como las actitudes y discursos que profieren, los cuales permiten al lector considerar que tienen una visión diferente de la realidad que habitan, que no se corresponde con la que poseen los demás personajes del mundo narrativo.

Con el fin de llevar a cabo una investigación acotada y cuidadosa, he escogido tan sólo tres personajes que comparten la característica principal de estar situados en los límites de la cordura y la locura, seleccionándolos de tres obras distintas del autor, que conformaron mi corpus estratégico, a partir del cual elaboré mi análisis. Pese a ello y como una forma de ampliar la validez de mi hipótesis, integré, cuando estimaba pertinente, palabras del mismo autor, que podían aportar luces sobre lo dicho.

La hipótesis que pretendo demostrar con esta investigación es que en los textos narrativos de Bolaño, los personajes situados en los límites de la cordura y la locura funcionan como una metáfora del mundo narrativo en que habitan. De esta manera, tanto sus discursos como sus acciones, estarían guiados a representarnos la totalidad del mundo narrativo de Bolaño, un mundo donde no existe justificación racional posible, donde los personajes se mueven en el sinsentido y la confusión más absolutas y donde la única posibilidad que termina por quedarles es el llanto, como vía de escape, de resignación o de esperanza<sup>2</sup>.

Según la hipótesis planteada, los aportes que se puedan extraer tanto de las características generales como particulares de este tipo de personajes, nos servirán para ir elaborando una concepción provechosa del mundo narrativo creado por el autor, que puede darnos pistas acerca de nuestra propia realidad, en la cual Bolaño se basó para elaborar ética y estéticamente su obra. La idea es que el lector de esta investigación, al leer la obra narrativa de Bolaño, vaya descubriendo que tras la realización estética de estos personajes, se esconden ciertos signos que permiten entender el mundo narrado de manera

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que respecto a esta bipartición entre realismo y fantasía, Bolaño argumenta que “Toda división es arbitraria: no hay realismo sin fantasía y a la inversa”. BOLAÑO, Roberto y Bullousa, Carmen. Carmen Boullousa entrevista a Roberto Bolaño. En: MANZONI, CELINA (Edit.). Roberto Bolaño: la escritura como taumomaquia. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p. 107

<sup>2</sup> Esta última posibilidad es defendida por MORALES, Leonidas. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea* (Concepto). (497): 51-77, 2008.



crítica y no meramente contemplativa, y que traspase esta lectura a su vida concreta y cotidiana. El “loco” entendido de esta manera, como un punto de partida a la interpretación de la obra narrativa completa del autor, más que un simple personaje, deviene en una instancia con alto potencial profanatorio<sup>3</sup>, ya que el lector al leerlo y comprometerse con él, se compromete con su mundo, ganando con ello fuerza y convicción para establecer un cambio en el propio.

---

<sup>3</sup> Al hablar de profanación, sigo las ideas de Giorgio Agamben en “Elogio de la Profanación”, las cuales explicaré con mayor detención en el primer capítulo.

# CAPÍTULO I: METER LA CABEZA EN LO OSCURO

***¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Roberto Bolaño<sup>4</sup>***

Si la modernidad podía verse como una etapa iluminada de la historia, dotada de sentido progresivo, la posmodernidad vendría a ser el ocaso de esa luz central irradiadora, producto de una crisis de las ideas mismas de historia y de progreso. Con la posmodernidad, la historia deja de ser entendida como única, se descubren múltiples imágenes del pasado, propuestas desde distintos puntos de vista. El panorama ordenado de la modernidad dio paso al aparente caos posmoderno, en donde el mercado y los medios de comunicación de masas juegan un rol predominante<sup>5</sup>. En una sociedad de comunicación generalizada, donde se entrecruzan las imágenes, interpretaciones y reconstrucciones para crear una realidad fragmentaria, el ser humano, acostumbrado a los horizontes cerrados, entra en el terreno abierto de la duda, el territorio de la oscuridad y del riesgo.

Si queremos estudiar la obra de Roberto Bolaño, autor eminentemente posmoderno, debemos asumir los riesgos que eso implica, riesgos que como el mismo Bolaño supo presagiar son “de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal”<sup>6</sup>. Haciendo frente a esos riesgos indisociables, nos sumergimos en el universo narrativo de este autor, un espacio complejo, de carácter rizomático (según el concepto propuesto por Deleuze y Guattari<sup>7</sup>), en donde la ficción y la realidad, los argumentos y los personajes, se relacionan en intrincadas redes que responden a una cuidadosa estructuración. En las narraciones de Bolaño no encontramos elementos que estén de más; todo allí parece estar cumpliendo una función al interior del relato. La complicación reside en que esta función, que podemos percibir por la intensidad estética de la narración, nunca llega a concretarse, sino que más bien se va transformando, dilatándose hasta un territorio ubicado más allá del mismo texto y que por lo tanto, resulta imposible de clasificar en forma unívoca. Este universo-Bolaño, que podríamos calificar de “entrópico”<sup>8</sup>, por su estructura sin centro visible y en constante expansión, está habitado por personajes

<sup>4</sup> **BOLAÑO, Roberto Bolaño. *Discurso de Caracas. En su: Entre paréntesis. Barcelona. Ed. Anagrama, 2004. p.36***

<sup>5</sup> Véase VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente. Barcelona, Ediciones Paidós, 1998.*

<sup>6</sup> SWINBURN, Daniel. *La novela y el cuento son dos hermanos siameses. En: BRAITHWAITE, ANDRÉS (Edit.). Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.*

<sup>7</sup> Véase MORALES, Leonidas. *Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea. En su: Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2004.*

<sup>8</sup> Relativo a la entropía, entendida ésta en su acepción física, es decir como “medida de desorden de un sistema”, considerando que en este caso el sistema sería la obra narrativa de Bolaño.

que obedecen a la misma condición, es decir, sujetos con una identidad inestable, en constante transformación, que permanecen siempre al borde de la indefinición<sup>9</sup>.

Es por esta característica particular de los personajes en la obra narrativa de Bolaño, que a menudo ellos mismos se identifican en los textos con la figura del fantasma, un ser incorpóreo que deambula por el mundo de los vivos, pero que a la vez es incapaz de incidir en él. Algunos críticos, en cambio, han escogido el término “supervivientes”, significando con ello algo similar al fantasma por cuanto ambos se “sobreviven a sí mismos”. Por mi parte, ya asumiendo que estos personajes, al igual que autor y lector, deben someterse a riesgos, he optado por calificarlos como “personajes situados en los límites”, ya que viven la experiencia de un límite, aunque no tengan consciencia de ello. Se trata de personajes que “carecen de un espacio comunitario” y que por lo tanto deben conformarse con “habitar in espacio-tiempo puramente aleatorio”, una “zona limítrofe del mundo”<sup>10</sup> que los oculta y excluye, provocándoles angustia y desesperación.

Esta constante exclusión que caracteriza a los personajes, hace de ellos interesantes objetos de estudio, ya que representa un conflicto para el crítico, que al analizarlos debe evitar continuamente caer en la estigmatización de lo marginal. La dificultad de llegar a estigmatizar a los personajes se vuelve aún más dura cuando nos referimos a aquellos que están situados en los límites de la cordura y la locura. El desafío de escogerlos como objeto de estudio no es por lo tanto menor. Para sobrellevarlo con éxito es necesario cuestionar el estereotipo del loco y la locura desde una mirada crítica, la cual extraje, principalmente, de las ideas elaboradas al respecto por dos grandes autores de la posmodernidad: Michel Foucault y Roger Bastide.

Para Michel Foucault<sup>11</sup>, el loco es quien en la mayoría de las sociedades es apartado de los cuatro principales dominios de las actividades humanas (trabajo, sexualidad, lenguaje y actividades lúdicas), puesto que en todos ellos presenta comportamientos diferentes a los de los demás. Pese a esta diferencia, Foucault nos dice que en Europa, durante la Edad Media, los locos eran admitidos en la sociedad y que fue eminentemente por circunstancias de índole económica y social (la constitución de las sociedades industriales en los alrededores del siglo XVII), que su libre deambular se volvió molesto. Ante las nuevas exigencias de la sociedad industrial, el loco, como ser inapto para el trabajo, fue internado en establecimientos, junto a otros “parados” (imposibilitados para realizar trabajos), como los enfermos, los criminales y los viejos. Posteriormente, en el siglo XVIII, con Pinel en Francia y Tuke en Inglaterra, se dice que los locos fueron “liberados”, cuando más bien lo que ocurrió fue que soltaron a todos aquellos que eran capaces de trabajar, con la intención de captar más mano de obra para hacer frente al creciente desarrollo industrial. El establecimiento de internamiento (o esta suerte de “cloaca social” en donde iban a parar todos los que parecían peligrosos o inútiles a ésta) se convirtió entonces en un hospital psiquiátrico, transformando los trastornos mentales en objeto de la medicina; había nacido la psiquiatría.

Por otro lado, la medicalización del loco y el establecimiento de la locura como “enfermedad mental”, nos permiten acercarnos a ella desde una postura sociológica. En

<sup>9</sup> Sujetos entendidos en su acepción de “sujetos en el lenguaje” (de BENVENISTE, E. en “De la subjetividad en el lenguaje”), o como coautores de su *self* (sí mismo) en colaboración con el otro, en forma dinámica y cambiante (de GOOLISHIAN, H. y Anderson, H en “Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”).

<sup>10</sup> Para un desarrollo de las ideas entre comillas, véase MORALES, Leonidas. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea (Concepto)*. (497): 51-77, 2008. p.59

<sup>11</sup> Véase FOUCAULT, Michel. La locura y la sociedad. *En su*: Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales, Vol. I. Traducción de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.

primer término, podríamos entender la enfermedad en la definición relacional de ésta, que recoge Bastide de Valabrega, es decir, como “algo que pasa entre el enfermo y el médico”. A partir de esta definición, podemos entender que “la locura” no existe, que es una construcción al final del diálogo, pero una construcción que supera el diálogo, porque detrás del enfermo están todas las representaciones colectivas que (él y su entorno) se hacen de los trastornos mentales y detrás del médico, los sistemas aprendidos en los libros y en las escuelas.”<sup>12</sup> La enfermedad mental debe ser entendida entonces como una “patología no del ser, sino de la comunicación”<sup>13</sup>, ya que el loco parece estar comunicándose en una “lengua extranjera”. Sin embargo, ocurre que a fin de cuentas, esta lengua extranjera resulta conocida, pues se ha aprendido socialmente (“a través de las “historias de locos”<sup>14</sup>), lo que implica que “no se es loco sino en relación con una sociedad dada, es el consenso social el que delimita las zonas, fluctuantes, de la razón y el desatino o sinrazón.”<sup>15</sup> Es el orden colectivo el que pone los límites, provocando rechazo a todo aquello que amenaza su equilibrio. No obstante, en este mismo rechazo, las sociedades pierden algo, que Bastide define como: “los islotes de resistencia de lo afectivo, lo mítico, lo puramente subjetivo en relación con el sistema dominante”<sup>16</sup>. Así, la locura vendría a representar “la emergencia de tendencias profundas que existen en todos los humanos”<sup>17</sup>, lo que justificaría que los escritores, “más interesados por la vida interior que el común de los mortales”<sup>18</sup>, hubiesen “insistido en este lado oscuro de la personalidad”<sup>19</sup>. En este sentido, la literatura funcionaría como una “*second order observation* de la medicina y otras observaciones y autoobservaciones construidas en los registros sociales y científicos”<sup>20</sup>, produciendo “un saber cultural que está a disposición de la sociedad como un metasaber sobre sí misma”<sup>21</sup>.

Sobre la base de esta observación, retomamos a los sujetos de nuestra investigación, para mencionar que en la historia de la literatura su poder de representar la enfermedad mental y a través de ella mostrar un saber cultural “otro” no pasó desapercibido, puesto que resulta frecuente la presencia de personajes con estas características (al borde de la locura), los que a menudo cumplen un rol trascendente en la interpretación de la obra y del contexto en el cual ésta se gesta. Un ejemplo paradigmático al respecto es don Quijote<sup>22</sup>, probablemente el personaje más conocido de la literatura universal, que a pesar

<sup>12</sup> BASTIDE, Roger Bastide. El "loco" y la sociedad. En su: Sociología de las enfermedades mentales. Traducción de Armando Suárez. México, Siglo XXI Editores, 1967. p.313.

<sup>13</sup> BASTIDE, Roger. El mundo de la locura. En su: Sociología de las enfermedades mentales. Traducción de Armando Suárez. México, Siglo XXI Editores, 1967. p.335.

<sup>14</sup> Óp. cit. p.346.

<sup>15</sup> BASTIDE, Roger. El "loco" y la sociedad. En su: óp. cit. p.323

<sup>16</sup> Óp. cit., p.330.

<sup>17</sup> BASTIDE, Roger. El mundo de la locura. En su: óp. cit. p.360.

<sup>18</sup> Ibíd.

<sup>19</sup> Ibíd.

<sup>20</sup> BONGERS, Wolfgang. Literatura cultura, enfermedad. Una introducción. En: BONGERS, WOLFGANG y OLBRICH, TANJA (Comp.). Literatura, cultura, enfermedad. Buenos Aires, Paidós, 2006. p.15

<sup>21</sup> Ibíd.

<sup>22</sup> Y después de todo Bolaño debía tener muy presente esta obra al momento de escribir, como lo demuestran las constantes citas a este libro en su novela “Los detectives salvajes”, según constata MORALES, Leonidas en “Las lágrimas son el lugar de la esperanza”, óp. cit.

de volverse loco producto de una lectura excesiva de novelas de caballería, desde su locura es capaz de otorgarle al lector mensajes significativos que resisten el paso del tiempo. Otro ejemplo más reciente de esta clase de personaje lo encontramos en la que se podría considerar la primera novela chilena contemporánea, “La última niebla”, de María Luisa Bombal, donde la protagonista, al igual que don Quijote, confunde la realidad con la ficción, pero al punto en que vuelve incierta la narración misma. En ambos casos, los personajes pueden ser interpretados como locos, ya sea dentro o fuera del mundo narrativo en el que se encuentran, pero esto no impide que el lector pueda ver en sus discursos o acciones una cuota de sabiduría o verdad<sup>23</sup>, devolviéndole al loco las facultades que se le atribuía desde la Antigüedad, las cuales se vieron suprimidas tras el surgimiento de la institución mental, en el siglo XVII.

Para Foucault, es Sade quien durante la época de transición del siglo XVIII al XIX, viene a resucitar “una literatura del interior de lo que es excluido”<sup>24</sup>, permitiendo que reaparezcan en ella ya no sólo personajes con esas características, sino que además emerjan con frecuencia autores, que producto del mismo acto de escribir, parecen asumir el inminente riesgo de volverse locos. Basta observar a las biografías de escritores como Hölderlin, Mallarmé y Artaud, para darse cuenta de que como dijo Foucault, lo característico del acto de escribir es el “riesgo de que el sujeto que escribe sea arrebatado por la locura, que ese doble que es el loco gane peso”<sup>25</sup>. Ya con el surgimiento de los movimientos de vanguardia, que incorporan nuevos contenidos y establecen formas innovadoras de expresión, la locura se transforma en un nuevo modelo de conocimiento adoptado por los escritores y los artistas, como una forma de ir en contra de los presupuestos de la burguesía<sup>26</sup>. Lo que ocurre es que en esta época la responsabilidad de la locura ya no se le atribuye al enfermo (como se hacía antes, con intenciones moralistas muchas veces), sino más bien a las “circunstancias sociales o normas culturales, cargando el peso de la culpa sobre ellas y ya no sobre el sujeto”<sup>27</sup>. Así, los “valores burgueses” dejan de ser considerados “garantes naturales de salud” y empiezan a ser considerados como “productores de enfermedad contranaturales”<sup>28</sup>.

Ciertamente esta “locura del autor” no afectó directamente a Bolaño, que durante su vida pareció siempre conservar una cuota importante de lucidez e inteligencia, pero tampoco podría decirse que él viese la locura como algo completamente extraño, ya que según él mismo afirmó, tanto la locura como el suicidio “son fantasmas mucho más comunes de lo que la gente piensa”<sup>29</sup>. Quizás por ello en su escritura podemos encontrar personajes que aunque posean ciertos rasgos de locura y desquiciamiento, por otro lado nos parecen absolutamente cotidianos y hasta entrañables. Lo que en el fondo ocurre, es que desde su desvío mental, estos personajes nos hablan con un lenguaje que no deja de ser el nuestro, lo que nos permite reconocer en él nuestros propios miedos, violencias e inquietudes. En

<sup>23</sup> Véase MORALES, Leonidas. La verdad del testimonio y la verdad del loco. *Revista chilena de Literatura*. (72): 193-205, 2008.

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. Locura, literatura, sociedad. *En su*: óp. cit. p.374.

<sup>25</sup> Óp. cit. p.379.

<sup>26</sup> Véase BONGERS, Wolfgang, óp. cit. pp.15.16

<sup>27</sup> ANZ, Thomas. Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales. *En*: BONGERS, WOLFGANG y OLBRICH, TANJA (Comp.), óp. cit. p. 34

<sup>28</sup> Óp.cit. p.35.

<sup>29</sup> BOLAÑO, Roberto. Balas pasadas. *En*: BRAITHWAITE, ANDRÉS (Edit.). Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p.122

ese sentido, quien está situado en los límites de la cordura y la locura en la narrativa de Bolaño, se parece un poco al coro de las tragedias griegas, que anunciaba lo que iba a ocurrir. Es un personaje que está ahí, revelándonos en su manera cifrada el mundo en que habita, aunque parezca ajeno a él, probablemente porque al verlo desde afuera lo ha comprendido.

Ya situado nuestro objeto de investigación en la perspectiva de los estudios posmodernos sobre el sujeto, la locura y la literatura, nos queda tratar otro concepto fundamental para su análisis: el de la profanación. En adelante, entenderemos por profanación aquel concepto desarrollado por Giorgio Agamben en su ensayo "Elogio de la Profanación"<sup>30</sup>, es decir, la "restitución al libre uso de los hombres", o lo contrario a la consagración ("salida de las cosas de la esfera del derecho humano"). Lo profano vendría a ser (según Trebacio) "aquello que habiendo sido sagrado o religioso, es restringido al uso y propiedad de los hombres"<sup>31</sup>.

Con el fin de relacionar la locura con lo profano, tal vez quepa volver a Bastide, cuando dice que la locura en una gran medida "es una enfermedad de lo sagrado (...) en el sentido de que la secularización de los delirios, paralela a la secularización de nuestro comportamiento social, desprende la emoción religiosa de lo "sagrado" para colocarla en lo "profano"."<sup>32</sup> Sin embargo, no debemos olvidar que para Agamben la secularización de ninguna manera es lo mismo que la profanación, ya que mientras la primera "deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro"<sup>33</sup>, la segunda "implica una neutralización de aquello que profana"<sup>34</sup>. Esto significa que si bien ambas son operaciones políticas, "la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda desactiva los dispositivos de poder y restituye al uso común los espacios que el poder les había confiscado"<sup>35</sup>. De manera que una pura secularización de los delirios y nuestro comportamiento social, no bastaría para alcanzar una efectiva profanación y es ahí donde podemos introducir un tercer aspecto, capaz de desarrollar ese "potencial profanatorio" que subyace en la locura. Ese aspecto sería la literatura, pues como vimos, ella ha permanecido emparentada con la locura, comunicando como ésta un mensaje cifrado, en un lenguaje no corriente, que escapa a la lógica de las demás disciplinas. A través de la literatura, la locura bien podría abrirse paso hacia la profanación, volviendo al lenguaje un medio en sí mismo en lugar de un fin hacia otra cosa. Es en ese sentido que podemos presumir que tanto el discurso como las acciones de personajes que se encuentran en los límites de la cordura y la locura, son capaces de comunicar al lector una verdad fundamental: que incluso en una sociedad como la nuestra, caracterizada por "la pérdida irrevocable de todo uso" y la "absoluta imposibilidad de profanar"<sup>36</sup>, subsiste la esperanza de transgredir los espacios de poder, desactivándolos, profanándolos mediante lo único que poseemos: nuestro discurso y nuestra acción.

<sup>30</sup> Véase AGAMBEN, Giorgio. Elogio de la Profanación. *En su*: Profanaciones. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

<sup>31</sup> *Óp. cit.* p.97.

<sup>32</sup> BASTIDE, Roger. *Óp. cit.* p.352.

<sup>33</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Óp. cit.* p.102.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Óp.cit.* p.111

Con todos estos conceptos ya explicados, la oscuridad con la que empecé a contar este capítulo, parece haberse ido disipando. No obstante, no por eso podemos creer que el riesgo ha terminado. La peligrosidad continúa y más bien se acrecienta en este momento, cuando me toca hablar con mis propias palabras y presentar mis propias elecciones. En primer lugar, la elección de la hipótesis ha sido un riesgo que como investigadora he debido asumir en esta ocasión. He aceptado el desafío de, como lo hizo este escrito, “sumergir la cabeza en lo oscuro” y contemplar el mundo que habitan estos personajes situados en los límites de la cordura y la locura, considerando que su presencia es gravitante en la obra del autor, de manera que no puede ser pensada como algo meramente casual. Como en toda obra literaria de calidad, los personajes tienen que ser elementos significativos importantes, sea ésta una facultad elaborada conscientemente por el autor o no. Con esto quiero decir, que aunque el tipo de personaje que me interesa estudiar no haya sido puesto ahí por Bolaño-autor<sup>37</sup> con la intención de yo propongo, resulta válido interpretar su presencia en estos términos, si la obra exhibe pistas suficientes para demostrarlo.

Pero para poder comenzar a desarrollar esta labor, antes debo comunicar el corpus que seleccioné para esta investigación y que de ahora en adelante acompañará nuestro recorrido, delimitando el sendero por el que nos moveremos. Este corpus contiene tres textos narrativos de Bolaño:

- El cuento “Putas asesinas”. En su: Putas asesinas. Barcelona, Anagrama, 1997.
- La novela “Los detectives salvajes”. Barcelona, Anagrama, 1998.
- “La parte de los críticos”. En su: 2666. Barcelona, Anagrama, 2006.

Estos textos, si bien poseen características diferenciales bien reconocibles, tienen en común que en todos ellos podemos distinguir un personaje que presenta un discurso y manifiesta acciones que establecen una relación problemática con las de los otros personajes, es decir, que tienen un lenguaje y un comportamiento particularmente diferente, que nos permite calificarlos como personajes situados al límite de la cordura y la locura.

Para lograr crear una imagen más amplia de este tipo de personajes y al mismo tiempo alcanzar a captar sus particularidades, decidí abocarme a tres de ellos, cada uno de los cuales aparece en una obra diferente de Bolaño, jugando roles distintos, explicados más adelante. Los personajes escogidos son:

- Mujer protagonista del cuento “Putas asesinas”: Personaje principal y narrador del relato.
- Joaquín (“Quim”) Font, personaje de la novela “Los detectives salvajes”: Personaje secundario en la primera y tercera partes de la novela y uno de los narradores de la segunda parte (que aparece narrando en ocho ocasiones).
- Edwin Johns, personaje de la primera parte de la novela “2666” (“La parte de los críticos”): Personaje incidental en primera instancia, ya que su historia de vida aparece en la narración que uno de los personajes principales le hace a otro (Norton le cuenta su historia a Morini), y más adelante actúa como personaje secundario, cuando uno de los personajes cuenta a otro cómo fue su encuentro con él, en la clínica Auguste Demarre.

La idea ha sido analizar a cada uno de estos personajes tomando cuenta tanto su propio discurso, como (cuando corresponda) el discurso de otros personajes respecto a ellos,

<sup>37</sup> Entendemos por Bolaño-autor el “nombre de autor”, distinto del “nombre propio” Bolaño, es decir, “autor” como aquel que “no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos”, en la acepción de FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? En su: óp.cit. p.329-330.

con el fin de extraer una narrativa lo más completa posible, que me permita reelaborar (o “re-narrar”) su *self*, (re)construyendo su identidad desde la perspectiva de sus límites entre razón y locura. Cabe destacar, sin embargo, que mientras de los dos primeros personajes obtenemos discursos directos (ya que ambos adoptan la modalidad de narrador protagonista, al menos en algún momento del relato), del tercero obtenemos siempre discursos indirectos, ya éste no adopta la modalidad de narrador protagonista y sólo aparece como personaje narrado por otros personajes (los que a su vez son narrados por el narrador omnisciente que relata toda la novela).

Pese a diferencias en su modo de presentación al interior de sus respectivos relatos, los tres personajes tratados brindan al lector suficientes pistas como para poder reconocerlos y notar tanto sus diferencias como sus semejanzas, que nos han permitido clasificarlos como lo hemos hecho. Esa “zona oscura” por la que se mueven, esa realidad conflictiva que habitan y que les pesa, condiciona sus respectivos delirios y a la vez nos permite como lectores ir reconociendo en ellos nuestros propios desvaríos, reprimidos en alguna parte de nuestro ser. Es tiempo de asistir a su revelación y transitar por ese delicado espacio que separa a la cordura de la locura.



# CAPÍTULO II: TRANSITAR ENTRE LA CORDURA Y LA LOCURA.

***La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca. Heinrich Heine***

## 2.1. Una locura perversa

En “Putas asesinas”, asistimos a las palabras de la protagonista, una mujer joven que le habla a un hombre (también joven), a quien tiene amarrado y amordazado en una silla al interior de su casa. Ella lo llama Max, pero en realidad éste no es su verdadero nombre, el cual ella no conoce, ni le interesa conocer. La mujer lo ha visto por televisión junto a un grupo de muchachos, bailando y vitoreando, y le ha gustado, de modo que al verlo saludar a las cámaras, ha decidido contestar a su saludo. Ella ha traspasado una barrera mediática (la televisión) para dirigirse a él, mandarle un saludo que sirve de catalizador para lo que ocurre después. Al parecer, ella, como don Quijote, ha perdido la facultad de distinguir entre realidad y ficción, de manera que en lugar de ver por televisión a un simple desconocido que asiste a un partido, ve al hombre con el que sueña, Max, su príncipe, y decide ir a buscarlo. Sin embargo, esta aparente confusión entre el plano real y ficticio no es tal, ya que esta mujer manifiesta estar muy consciente de lo que hace; en el fondo sabe que el joven no es Max (cuando él le dice “no soy Max”<sup>38</sup>, ella le responde “perdona, te pareces muchísimo a Max”<sup>39</sup>), pero ha “decidido” llamarlo así y “convertirlo” en su príncipe, como lo demuestra cuando le dice: “de alguna manera te he buscado” y enseguida aclara (entre paréntesis): “no a ti sino al príncipe que también tú eres, y lo que representa el príncipe”<sup>40</sup>.

En concreto, lo que ocurre es que la muchacha, en lugar de conformarse con las opciones que la vida le otorga, decide asumir el papel de “narradora” de ésta, tomar su control mediante el recurso de la narración. El príncipe, que no ha llegado a su vida y que (evidentemente) no llegará, debe ser “inventado” por ella, con el fin de cumplir sus aspiraciones personales (ser una “princesa”). Ante la identidad que la sociedad ha ido forjándole (una mujer joven, guapa soltera, etc.), ella reacciona contestatariamente, creándose una nueva identidad mediante la narración, es decir, re-narrando su *self*<sup>41</sup>, si entendemos que éste es “una expresión cambiante de nuestra narración, una manera de

<sup>38</sup> BOLAÑO, Roberto Bolaño. Putas asesinas. En su: Putas asesinas. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.118

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> *Óp.cit.* p.114

<sup>41</sup> Entendido éste como el “sí mismo”.

contar la propia individualidad”<sup>42</sup>. Sin embargo, lo que convierte al relato de esta mujer en un discurso “patológico” no es el hecho de “narrarse a sí misma”, sino el que lo haga sin tener en cuenta la voz del “otro” (silenciando al “coautor”), de manera que su *self* deja de ser intersubjetivo. De ahí que la “locura” de la protagonista, esté fundada, principalmente, en su discurso, teniendo en cuenta que “la enfermedad mental es una patología no del ser, sino de la comunicación”<sup>43</sup>

Otra de las consideraciones que se tienen en cuenta a la hora de suponer la “locura” de este personaje femenino es su peligrosidad, ya que su comportamiento transgrede el orden colectivo, y lo “consideramos “fuera de ley”, como un “peligro” para la sociedad”<sup>44</sup>. La mujer ejerce violencia física y psicológica en contra del joven que lleva a su casa, engañándolo y capturándolo, como relata en el siguiente párrafo:

***“Te he traído en mi moto, te he desnudado, te he dejado inconsciente, te he atado de manos y pies a una vieja silla, te he puesto un espadrapo en la boca no porque tema que tus gritos alerten a nadie sino porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eres así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada”***<sup>45</sup>

Al seducir al muchacho para después tenerlo atado a una silla, la protagonista está ejerciendo su fuerza, obligándolo a asumir un rol que ella busca llenar, con el fin de darle a su vida el sentido que busca.

No obstante, aun cuando este personaje posea ambas dimensiones de la “locura” (discurso y acciones “desviadas” respecto a lo que la sociedad considera “normal”<sup>46</sup>), no podemos calificarlo simplemente como un “loco”, ya que como explicamos en el primer capítulo, su comportamiento está en el límite de la cordura y la locura. La mujer es, de manera compleja, al mismo tiempo “racional-consciente” y “desviada-peligrosa”, de modo que aunque hable y actúe de manera sorpresiva y hasta incomprensible para otros, “habita el mismo mundo mental”<sup>47</sup> que ellos e intenta comunicarse, contar una verdad.

Ahora que hemos explicado los motivos por los cuales hemos podido considerar a este personaje un representante de los que queremos analizar en esta investigación, vale preguntarnos cuáles son las eventuales circunstancias que mueven su actuar al interior del relato. Si bien el texto mismo nos da algunas claves al respecto, conviene ir extrayendo otras de nuestra propia realidad, como ciudadanos insertos en un escenario similar al de los personajes del relato: la sociedad contemporánea occidentalizada.

En primer lugar, podemos centrar nuestra atención en la frase con la que comienza el cuento: “Te vi en la televisión Max, y me dije éste es mi tipo”<sup>48</sup>. Esta simple frase nos servirá de guía para analizar a la protagonista, en dos aspectos que consideramos fundamentales en su construcción narrativa como personaje situado al límite de la cordura y la locura:

---

<sup>42</sup> GOOLISHIAN, Harold y Anderson, Harlene. Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia. En: FRIED, DORA (Edit.). Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1994. p. 298

<sup>43</sup> BASTIDE, Roger. Óp.cit. p. 335

<sup>44</sup> Óp.cit. p.362

<sup>45</sup> **BOLAÑO, Roberto Bolaño. Óp.cit. p.125**

<sup>46</sup> Es decir, discurso y acciones que la sociedad sanciona por medio de la exclusión.

<sup>47</sup> BASTIDE, Roger. Óp.cit. p. 350

<sup>48</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp.cit. p.113

su “caracterización como individuo influenciado por los medios” y su “comportamiento asociado al género”. En cuanto a la influencia mediática que recae sobre la joven, destaca la figura de la televisión. Como bien sabemos, ésta constituye uno de los principales medios de comunicación masiva utilizados en nuestra época (junto a Internet, aunque la televisión probablemente alcance a un mayor número de usuarios, considerando rangos de edad, estatus social, etc.), ya que gran parte de los hogares posee una, a través de la cual reciben principalmente información (noticias, tiempo, etc.) y entretenimiento. Sin embargo, lo que la televisión y otros medios masivos entregan, no es un mensaje objetivo (neutro), sino que está mediatizado por las empresas que financian las transmisiones, vale decir, regulado por la lógica mercantil. Los programas de televisión son, ante todo, mercancías, de manera que cuando la joven dice ver a “Max” en televisión, lo que ve no es el individuo real, sino su representación, sobre la base de la cual ella fabrica un personaje que se adecúa a sus intenciones. Es significativo que sea la televisión la que provoca este efecto, puesto que ésta, al mostrar simultáneamente imagen y sonido, se caracteriza por dar un mayor efecto de realidad al espectador (pues actúa como “metonimia del tiempo «real» o instantáneo”<sup>49</sup>), al punto en que en sociedades fuertemente individualistas como la nuestra, las personas suelen buscar “compañía” en los programas de televisión y se consideran participantes de las conversaciones que allí se generan, llegando incluso a “hablarle” al aparato, como si quienes realizan el programa pudiesen oírles. Esta suerte de comunicación ficticia se vuelve más concreta cuando los programas televisivos ofrecen a sus espectadores la conexión mediante llamadas telefónicas o el correo, pero aun cuando proporcionen esa posibilidad, se trata de un diálogo bastante condensado y efímero, que de ninguna manera puede llegar a satisfacer todas las necesidades comunicativas (y por ende, afectivas) del ser humano. Es por esto que cuando la protagonista del relato le confiesa al joven que la televisión ha sido el medio por el cual ella ha llegado a él, en el fondo nos está advirtiéndole que ella, en su profunda soledad, ha subvertido la distancia (impersonal) que el medio impone, sintiéndose aludida por un saludo que no iba dirigido a ella. El saludo del joven, un gesto destinado a la cámara de televisión (y por lo tanto desprovisto de “aura”, en la acepción de Benjamin<sup>50</sup>), es interpretado por la muchacha como una apelación directa hacia ella, producto de la necesidad que posee de llenar el vacío (emocional y/o existencial) que su soledad le genera.

En cuanto al comportamiento asociado al género, observamos en la protagonista ciertas características un tanto prototípicas (mujer joven, soltera, atractiva, presumiblemente de clase media) que nos permiten considerarla una mujer normal (dejando de lado los conflictos que ese concepto acarrea), diríamos, alguien “común y corriente”, un personaje habitual en nuestra sociedad contemporánea, la mujer joven que vive sola y que tiene lo suficiente como para mantenerse bien, económica y físicamente hablando. Sin embargo, esta aparente normalidad, encierra un trasfondo oscuro, ya que ella no está conforme con su vida y llega al extremo de manipular la realidad para llevar a cabo lo que anhela. Vemos entonces que las apariencias engañan y que detrás de una atractiva fachada se esconde un insospechado riesgo. Eso de alguna manera convierte a esta joven mujer en una *femme fatale*, pues al igual que este arquetipo artístico-literario (derivado de Eva, la pecadora original que carga semánticamente al género femenino de connotaciones siniestras), tienta al hombre para luego hacerlo sucumbir. Lo curioso de esta *femme fatale* es que no se comporta como lo haría la figura tradicional, movida por el deseo voraz, sino que más bien adopta esa actitud para atraer al hombre hacia sí, pero luego asume

<sup>49</sup> Véase MORALES, Leonidas. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. Óp. cit. p.72

<sup>50</sup> Véase BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En su: Discursos interrumpidos I:

un rol aparentemente más inocuo, el de la princesa, la heroína del cuento de hadas. En rigor, estamos ante un personaje que no se define unívocamente (nuevamente “en los límites”, como todos los personajes de Bolaño<sup>51</sup>), ya que no se comporta de manera “pura e inocente” como lo haría una princesa del subgénero infantil, sino que se define a sí misma como “la princesa inclemente”. Esta definición, aparentemente contradictoria, ya que en los cuentos de hadas las princesas solían ser las que hacían el bien (versus las brujas, o las madrastras); implica que la joven, al asumir un papel activo en la construcción de su sueño infantil (obtener a su príncipe), se vuelve despiadada. Es como si la espera la hubiese transformado en algo que no tenía que ser, como si la ternura sucumbiese ante la perversidad del mundo. El cuento de Bolaño muestra un profundo contraste con el mundo ideal de los cuentos de príncipes y princesas, comportándose como su Áter Ego maligno, su Doble perverso, que subvierte sus motivaciones originales (el “amor mutuo e incondicional” de la pareja, el “final feliz”, entre otros). Así, el relato mismo se comporta como lo haría un “loco”; como “una expresión de nuestra “mala conciencia”, el Doble exteriorizado y que actúa en público de esta parte de caos que queremos negar en nosotros mismos”<sup>52</sup>.

## 2.2. Una locura utópica

Nos toca revisar uno de los personajes más reconocibles y fascinantes de la novela “Los detectives salvajes”: Joaquín (Quim) Font. Este personaje, a diferencia del que vimos recién, no requiere que lo interpretemos como “loco”, sino que aparece descrito directamente como tal, tanto por lo que otros personajes nos dicen de él, como por su condición de interno en una clínica psiquiátrica, en siete de las ocho ocasiones en que aparece narrando, a lo largo de la segunda parte de la novela.

Durante la primera y tercera parte de la novela (que transcurre en México, entre 1975 y 1976), Quim se encuentra siempre libre, participando activamente en el argumento de la historia. Como padre de las hermanas Font, amigas de los gestores del realismo visceral (movimiento literario creado por Belano y Lima con la intención utópica y romántica de “cambiar la literatura, para cambiar la vida”<sup>53</sup>), Quim está al tanto de sus actividades y manifiesta un gran entusiasmo por cooperar. De hecho es él quien hace la diagramación de la primera revista que los real visceralistas logran publicar (titulada *Lee Harvey Oswald*), utilizando los conocimientos que tenía al respecto por el hecho de ser arquitecto. Refiriéndose a la relación entre su profesión y su inclinación por el arte, Quim argumenta: “Nosotros (los arquitectos) también somos artistas, lo que pasa es que lo disimulamos retebién, ¿no?”<sup>54</sup>. Sin embargo, esta posición no parece ser compartida por parte de sus colegas, quienes lo critican y lo marginan. Esta marginación en el trabajo es una característica primordial para considerar a Quim un “loco”, ya que como dice Foucault, “el primer criterio para determinar la locura de un individuo consiste en mostrar que es

---

<sup>51</sup> En correspondencia con la noción posmoderna del ser, es decir, no como un monumento, una entidad estable y duradera, sobre la base de la cual es posible revelar una identidad igualmente fija, sino como una construcción del lenguaje, una narración que se construye en el diálogo entre el individuo y la sociedad. Véase GOOLISHIAN, Harold y Anderson, Harlene. Op.cit.

<sup>52</sup> BASTIDE, Roger. Óp.cit. p.362

<sup>53</sup> Al modo de Rimbaud, poeta que Bolaño cita frecuentemente como influencia e inspiración.

<sup>54</sup> BOLAÑO, Roberto. Los detectives salvajes. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007. p. 82

un hombre inapto para el trabajo”<sup>55</sup>. Hay que aclarar que esta marginación profesional no siempre afectó a Quim, ya que trabajando como arquitecto logró mantener a su familia durante bastante tiempo. Lo que ocurrió fue que poco a poco su idealismo lo fue alejando de aquello que se esperaba para un profesional respetado y terminó por arruinarse económicamente. Una decisión como la de Quim (a favor del arte) no resulta comprensible para una sociedad regida por la productividad y la generación de capital, de manera que su presencia en ésta deja de tolerarse y se opta por aislarlo. El aislamiento se vuelve evidente cuando Quim es encerrado en una clínica psiquiátrica, donde se espera que mejore, es decir, que vuelva a estar en condiciones de trabajar y reintegrarse así a la sociedad (siguiendo las ideas de Foucault, según las cuales los hospitales psiquiátricos se crearon por razones de índole fundamentalmente económica y social).

Cabe destacar que la improductividad de Quim no solo lo afecta en su entorno laboral, sino que además le ocasiona problemas con su familia, ya que tiene el papel de sostenedor económico de ésta. Al perder su solvencia económica, Quim pone en riesgo la estabilidad del presupuesto familiar, lo que le origina problemas de convivencia, particularmente con su esposa, con la que discute frecuentemente. Ella no está de acuerdo con la mayor parte de sus decisiones y no manifiesta interés en ninguna de sus labores, sean éstas artísticas o humanitarias. Ya en la segunda parte de la novela, Quim nos comunica que su esposa lo ha dejado y que al parecer se ha vuelto a casar, situación que no nos impresiona realmente, tomando en cuenta la distancia que vimos generarse entre ellos a lo largo del relato. Este distanciamiento en la relación amorosa, nos lleva a pensar en el segundo criterio propuesto por Foucault para determinar la “locura” en un individuo: una sexualidad perturbada, caracterizada por la imposibilidad de seguir los cánones aceptados para la constitución de una familia “normal” (definida como “burguesa”, por Foucault). Si bien el estatuto de la familia ha cambiado bastante en la actualidad, estos cambios han sido básicamente aplicados a la teoría, ya que en la práctica la sociedad sigue calificando a la familia como una institución formal, constituida por una pareja (heterosexual) que posee hijos y proyecciones comunes. Quim y su mujer, si bien en apariencia son una pareja tradicional (pues ambos son heterosexuales y tienen tres hijos juntos), no tienen una relación que pueda considerarse sana y por lo tanto, no construyen una familia estable, que se brinde apoyo y se sostenga en la adversidad. La disolución familiar se hace inminente, y por consiguiente, Quim se vuelve aún más marginal.

Otro aspecto familiar que es relevante es la relación de Quim con sus hijos, que parece ser bastante mejor que la que posee con su esposa. Con su hijo menor (Jorgito) manifiesta poseer una relación de por lo menos cordialidad (pues Jorgito le dice “papi”), mientras que con sus dos hijas mayores comparte intereses artísticos, ya que María es bailarina y pintora, y Angélica es poeta y ha ganado el premio de poesía Laura Damián. Aún así, ninguno de sus hijos está capacitado para entender el comportamiento de su padre, ya que no poseen su impulso vital. Quim aún cree en la utopía, pero sus hijos han dejado de creer y se limitan a sobrevivir. La diferencia generacional se hace manifiesta, pero tiene resultados paradójales: el adulto todavía conserva un espíritu joven, mientras los jóvenes lo han perdido ya. El tiempo no avanza igual para todos; para Quim aún existe el futuro, pero para sus hijos, en cambio, sólo parece haber un eterno retorno, caracterizado por el fenómeno del *déjà vu*<sup>56</sup>, en donde todo presente parece copia de un pasado.

<sup>55</sup> FOUCAULT, Michel. La locura y la sociedad. *En su:* óp. cit. p.363

<sup>56</sup> Véase VIRNO, Paolo. El fenómeno del *déjà vu* y el fin de la Historia. *En su:* El recuerdo del presente. Traducción de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.

Por otro lado, Quim se muestra preocupado por las amistades que frecuentan sus hijas, colaborando con aquellas que le merecen mayor respeto o interés. Pese a ello, los amigos de sus hijas también lo marginan, ya que lo consideran un “loco”, como lo comprueba la afirmación de uno de los real visceralistas (Pancho): “El tipo está completamente tocadiscos. Hace cosa de un año ya se pasó una temporadita en la casa de la risa”<sup>57</sup>. Con todo, Quim no desiste en sus intenciones de cooperar, ya que confía en el poder de sus acciones, aun cuando éstas representen un riesgo. Tal vez una de sus mayores intervenciones a este respecto sea la que se produce hacia el final de la primera parte de la novela, cuando ayuda a escapar a Lupe (prostituta amiga de su hija María) de la amenaza de su padrote, arriesgando con ello su vida y la de su familia. Si bien la interpretación que hace el narrador (García Madero) sobre las intenciones de Quim insinúa que éste busca de Lupe favores sexuales, el propio señor Font manifiesta que sus razones son de índole altruista, cuando dice que ayuda a Lupe: “¡Porque nadie escapa de mi solidaridad!”<sup>58</sup>. Sin tomar partido por ninguna de las motivaciones anteriores, proponemos que cualquiera haya sido el beneficio particular que obtuviese por prestarle socorro a Lupe, al señor Font lo sigue moviendo el impulso utópico de generar un cambio en la realidad, asumiendo para ello los riesgos pertinentes. No se trata de demostrar ruindad aprovechándose de una prostituta en problemas ni de sentar un ejemplo a seguir siendo solidario con el prójimo (Quim no se comporta nunca como un personaje “totalmente” malo o bueno), sino de arriesgarse por una causa que considera justa (que Lupe pueda tener una vida libre de las exigencias de su padrote), permitiendo al espectador establecer un juicio ético respecto a las relaciones de poder que se dan en nuestra sociedad. Quim no está comportándose como el héroe que rescata a una víctima indefensa (Quim está lejos de ser un caballero andante y Lupe de ninguna manera actúa como la etérea Dulcinea en peligro), sino que está ayudando a que una mujer, sometida por un poder, vea otro camino posible para su vida y lo tome, enfrentando con ello no sólo al padrote, sino también (y fundamentalmente) a ella misma y a todos aquellos que se han dejado silenciar.

También quisiera referirme a la locura de Quim manifestada en su lenguaje, ya que a menudo éste se muestra enigmático tanto para sus interlocutores al interior de la obra, como para nosotros, como lectores de ésta. La voz de Quim es en muchos sentidos una voz desviada, que escapa a la norma, ya sea por la falta de coherencia que manifiesta respecto a lo que están hablando sus interlocutores, o por la naturaleza figurativa de algunas partes de su discurso, el cual en ocasiones se asemeja al de un poeta. Como el poeta, Quim parece hablar un lenguaje extraño, extranjero para todos, pero a la vez muy próximo, pues a su manera cifrada muestra una verdad. Para entenderlo, tal vez convenga recordar que la palabra del loco por mucho tiempo (desde la época arcaica, durante la Edad Media y hasta el siglo XVII, en que parece despedirse con las figuras de don Quijote y el Rey Lear<sup>59</sup>) fue considerada portadora de la verdad, como una voz que “contaba de forma simbólica la verdad que los hombres ordinarios no podían enunciar”<sup>60</sup>. Pero ¿qué verdad nos estaría comunicando Quim con su discurso? Obviamente la respuesta no es fácil, y para intentar elaborar una explicación que resulte convincente, es importante relacionar las palabras de Quim con el tipo de sociedad que la obra está presentando, ya que “la verdad del loco es

---

<sup>57</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp.cit. p.33

<sup>58</sup> Óp.cit., p. 94.

<sup>59</sup> Véase MORALES, Leonidas. La verdad del testimonio y la verdad del loco. Óp. cit.

<sup>60</sup> FOUCAULT, Michel. Óp. cit. p.364

en primer lugar, social, pero lo es en un sentido rigurosamente histórico, asociada a una sociedad concreta y a un estado dentro de su desarrollo”<sup>61</sup>.

Como hemos ido revisando, el entorno de Quim está básicamente compuesto por colegas, familiares y amigos, con quienes interactúa, aunque rara vez llega a establecer una comunicación fluida. La sintonía de ritmos y ánimos no se produce, de modo que los otros suelen pensar que Quim sólo dice disparates, pero en ocasiones sus comentarios los perturban y a nuestro parecer es en esas ocasiones cuando vale la pena poner atención, ya que en esas distorsiones se instalan ciertas verdades fundamentales para la comprensión del mundo narrativo instalado por Bolaño. Una de estas intervenciones perturbadoras se produce durante el día de año nuevo en la casa de los Font, que aparece registrado por García Madero en la primera parte de la novela. Ese día había muchas personas en la casa de Quim, pero el diálogo que éste sostuvo con el padre de Laura Damián (joven poeta que murió sorpresivamente y en nombre de la cual se creó el premio Laura Damián), despertó particularmente el interés del joven diarista. Frente a una conversación en torno a la superioridad de las fiestas pasadas por sobre las presentes, Quim terminó diciéndole a su interlocutor: “no sé (...) cómo te las arreglas para estar vivo, yo ya hace tiempo que me hubiera muerto”<sup>62</sup>. Si bien esta frase no presenta ningún enigma por resolver (está bastante claro lo que intenta expresar), lo que la vuelve curiosa y la distingue de otras es justamente su claridad, la sinceridad y transparencia con la que manifiesta una opinión, tan simple, pero tan delicada a la vez, teniendo en consideración que el padre de Laura Damián había perdido a su hija (el mayor dolor imaginable), y que por lo tanto, su impulso de vida se había visto seriamente disminuido. Decir una frase como esta en el contexto en que la dijo, implicaba un riesgo extremo (de herir profundamente a otro, impulsándolo tal vez a atentar contra su vida), que probablemente nadie en su “sano juicio” hubiese estado dispuesto a asumir. Quim asume ese riesgo y permanece prácticamente impasible, como si pudiese abstraerse de la emoción y de la compasión, pero no por ello sus palabras son derechamente crueles, ya que en esa impavidez no hay maldad, sólo una verdad, probablemente la más brutal de todas, pero verdad al fin y al cabo. A este respecto conviene recordar la caracterización que Foucault hace del loco como un “profeta ingenuo”, es decir, de quien “cuenta la verdad sin saberlo”<sup>63</sup> y que por lo tanto no la posee, no es responsable de esa verdad. En ese sentido, no podemos responsabilizar a Quim por el dolor que le provoca a su amigo con sus palabras y por lo que muestra la obra, éste tampoco guarda ningún tipo de resentimiento en contra del señor Font, ya que luego de ponerse a llorar, sólo atina a decirle: “La vida es dura, Quim”<sup>64</sup>. El padre de Laura Damián sufre, pero no culpa a Quim por su sufrimiento, sino a la vida misma, que resulta ser la única responsable de nuestras tristezas.

Por último, y respetando el esquema de Foucault, el cuarto ámbito en el cual se aísla a Quim (para lograr calificarlo como un “loco”) es el de los juegos. Consideraremos para ejemplificarlo un episodio concreto, en donde García Madero trata de ubicar a Angélica Font llamándola por teléfono, pero lo atiende una mujer cuya voz no puede reconocer, aunque dice ser Angélica. Este suceso intriga profundamente al joven y le provoca un gran malestar, de manera que intenta volver a llamar, con el mismo resultado. Ante la duda que le ocasiona ese acontecimiento, García Madero lo relata a Belano y Lima, quienes lo instan

---

<sup>61</sup> MORALES, Leonidas. Óp.cit. p. 202

<sup>62</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp. cit., p.130

<sup>63</sup> FOUCAULT, Michel. *Locura, Literatura, Sociedad*. En su: óp. cit. p.376

<sup>64</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp.cit. p.131

a adivinar quién pudo contestar el teléfono, en una suerte de juego de adivinanzas, hasta que finalmente Arturo le insinúa quién pudo ser, con las siguientes palabras: “Alguien lo suficientemente loco como para imitar la voz de Angélica (...) La única persona en esa casa capaz de hacer una broma perturbadora”<sup>65</sup>. Con esta pista García Madero adivina que quien le contestó el teléfono fue Quim (el “loco” de la familia), descubrimiento que pone al lector al tanto de los extravagantes juegos que sólo un tipo como el señor Font está dispuesto a jugar. La broma que hizo Quim a García Madero sobrepasa el límite de las bromas que éste puede llegar a aceptar y/o comprender, ya que para él la llamada era un asunto serio (denunciar la visita de Quim a Lupe en el hotel). Joaquín Font, al modo del esquizofrénico, asume el papel de otro por el teléfono y aunque podríamos interpretarlo como un intento consciente de encubrir su acción, la ligereza de su tono nos impide pensar en un plan elaborado y nos lleva a creer, en cambio, que se trató más bien de un impulso, de una jugarreta para sabotear las intenciones detectivescas del joven amigo de María. Quim no entra en ese juego detectivesco, sino que se transforma (travestido por la voz) y burla al jugador, imponiendo sus propias reglas y cambiando el curso de los acontecimientos.

Estas cuatro formas de marginación convierten a Quim en el “loco” más representativo de la obra de Bolaño, pero no por ello podemos pensar que se trata de un personaje que sólo se sustenta en el delirio, sino que debemos recordar que como todos los personajes de la narrativa de este autor, está situado en los límites. El aislamiento que sufre no lo expulsa de la sociedad en la que se desenvuelve, sino que lo pone en la posición de un exiliado, siempre ubicado en la frontera, pero nunca quieto, nunca perteneciendo a un lugar determinado. La única patria que podemos encontrar en Quim es su idea utópica de un mundo mejor, que lo convierte en un “loco” a los ojos de su sociedad, pero que lo libera de las determinaciones que ésta intenta imponerle. Su encierro en el hospital psiquiátrico manifiesta la tendencia de su sociedad (y de la nuestra, en homologación o relación metonímica) a aislar todo elemento que no obedezca a la lógica de mercado, que tenga otras aspiraciones, diferentes a las que el sistema capitalista le ofrece.

### 2.3. Una locura inexplicable

Nos queda revisar aún a un tercer personaje “loco” en la obra narrativa Bolaño, que aparece en la primera parte (“Parte de los críticos”) de la novela “2666”. Su nombre es Edwin Johns y al igual que Quim no requiere que lo interpretemos como “loco”, sino que en el mismo relato se señala que ha enloquecido y por lo tanto, ha sido internado en una clínica psiquiátrica. No obstante, a diferencia de los personajes ya vistos, Johns no desempeña un rol de mayor importancia en el desarrollo de la trama, sino que más bien sirve como nexo enigmático en la relación de dos de los personajes principales: Liz Norton y Piero Morini.

La primera aparición de Johns en la novela surge justamente en una conversación entre Norton y Morini, originada mientras comen en un restaurante de un barrio londinense. En la charla, Norton le cuenta a su amigo la historia de un pintor que vivía en ese barrio, cuya obra maestra consistía en un cuadro de dos metros por uno, lleno de autorretratos, en medio del cual pendía la mano derecha de su autor, momificada. El relato de Norton explica que los hechos sucedieron como sigue:

---

<sup>65</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp.cit. p.112



**“Una mañana, después de dos días de dedicación febril a los autorretratos, el pintor se había cortado la mano con la que pintaba. Acto seguido se había hecho un torniquete en el brazo y le había llevado la mano a un taxidermista a quien conocía y quien ya estaba al tanto de la naturaleza del nuevo trabajo que le esperaba. Luego se había dirigido al hospital, en donde cortaron la hemorragia y procedieron a suturar el brazo. En algún momento alguien le preguntó cómo sucedió el accidente. Él contestó que sin querer, mientras trabajaba, se había cortado la mano de un machetazo. Los médicos le preguntaron dónde estaba la mano cortada, pues cabía la posibilidad de reimplantársela. Él dijo que de pura rabia y dolor, mientras se dirigía al hospital, la había arrojado al río”.**<sup>66</sup>

Como vemos, la desquiciada acción de Johns fue premeditada; fue él mismo el que urdió el macabro plan con fines aparentemente artísticos, como una manera de darle a su arte el toque particular que le hacía falta. Si bien su acción tuvo éxito y sus cuadros se vendieron en altísimas sumas de dinero (el polémico cuadro con su mano embalsamada se lo quedó un árabe que trabajaba en la Bolsa), Johns no pudo resistir la presión desencadenada por su resolución y terminó enloqueciendo. Norton cuenta que su esposa lo internó en una casa de reposo. Posteriormente nos enteraremos de que el lugar en el que el pintor ha sido internado, si bien tiene la apariencia de un sitio de reposo, consiste básicamente en un manicomio, es decir, un lugar dedicado a mantener encerrados a quienes han perdido la razón. Resulta decidir a este respecto que el nombre de este lugar sea “Clínica Auguste Demarre”, designación ciertamente eufemística para tratar a un recinto de esas características. Que el nombre de la clínica sea tan discreto, permite ejemplificar una característica primordial en sociedades como la nuestra, en donde la locura continúa siendo un tema problemático (un tabú incluso), de modo que quienes la padecen son aislados en forma cautelosa, a la espera de que nadie se vea perturbado por su presencia. En la sociedad descrita en la obra de Bolaño, al igual que en la nuestra, “el enfermo mental sigue siendo mirado con miedo y aversión, como un ser peligroso o mendaz, como un ser aparte. La locura, como el cáncer, sigue siendo para el pueblo un “mal malvado” que se oculta...”<sup>67</sup>

Más adelante en la novela, Edwin Johns aparece ya no como la simple anécdota de un personaje que no guarda relación con los protagonistas de la novela, sino como un participante en la acción de éstos. Pese a ello, su presencia es nuevamente narrada, esta vez por la voz de Espinoza y Pelletier, quienes le cuentan a Norton sobre un viaje que hicieron en dirección a la Clínica Auguste Demarre junto a Morini, por iniciativa de éste. En la clínica, los tres críticos conocieron a Edwin Johns, a quien Pelletier describió como un hombre delgado, de pelo lacio y piel pálida, que contaba con una prótesis muy bien hecha en el lugar donde antes había estado su mano. Durante la conversación que los amigos sostienen con él, Johns se comporta normalmente, utilizando un lenguaje que es comprendido por todos. Pese a ello, sus palabras encierran un significado misterioso e inquietante. Frente a la expresión “¡qué casualidad!”, que Morini profiere al constatar que Archimboldi aparece en el libro que lee la enfermera, el pintor se pone a hablar sobre la casualidad en un sentido amplio, como aquello que mueve al mundo. Johns afirma que “el mundo entero es una casualidad”<sup>68</sup>, y contrasta ese pensamiento con el de uno de sus amigos, para quien el mundo no podía ser una casualidad. El pintor explica que su amigo no podía creer en esa posibilidad porque:

<sup>66</sup> BOLAÑO, Roberto. *La parte de los críticos*. En su: 2666. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp. 76-77.

<sup>67</sup> BASTIDE, Roger. El loco y la sociedad. En su: óp.cit. p.331

<sup>68</sup> BOLAÑO, Roberto. Óp.cit. p.122

***“creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso.”***<sup>69</sup>

Esa aclaración, nos permite ver al amigo de Johns como un pensador básicamente idealista, al modo en que lo eran por ejemplo, los simbolistas del siglo XIX, para quienes todo estaba conectado de alguna manera, por confusa e inexplicable que ésta pareciera. Para el amigo de Johns, la potencia de los sentimientos experimentados por el hombre debía tener algún sentido, por oculto que éste se encontrase. Al igual que Rimbaud y otros poetas malditos, el amigo de Johns tiene una visión sombría de la realidad, pero no por ello renuncia a incidir en ella, sino que espera (en forma utópica) que el hombre pueda llegar a cambiarla, redimiéndose. A Edwin Johns, en cambio, tendríamos que calificarlo como un pensador posmoderno, ya que ha dejado de creer en las conexiones o las leyes que justifican la existencia y piensa que el mundo está regido por el caos y el azar. De ahí que exprese que la casualidad es todo lo contrario a las ideas de orden, explicando que ésta “es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza”<sup>70</sup>. Su interpretación de ésta continúa como sigue:

***“La casualidad no obedece a leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si se me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros”.***<sup>71</sup>

Esta percepción del mundo como caos en lugar de cosmos, hace que Johns pueda ser comprendido como un sujeto posmoderno, para quien la realidad está fragmentada y cada fragmento establece relaciones que de ningún modo están determinadas por leyes. La realidad se comporta como un rizoma, una elaborada red de conexiones que no obedece a ninguna lógica predeterminada. La casualidad se convierte entonces en un síntoma de nuestra época, ya que demuestra ser la única explicación posible (si es que se puede considerar una explicación, después de todo) para justificar lo que ocurre. Estar ante una realidad incomprensible nunca fue una sensación tan potente como lo es hoy, lo cual resulta sin duda paradójal, considerando que en la actualidad la humanidad ha alcanzado un conocimiento mucho mayor de sí misma y de su realidad que el que tenía antes. Eso sólo demuestra que en la llamada “era de la información” no se resuelven los grandes cuestionamientos humanos, sino que se va haciendo cada vez más inconcebible la idea misma de una realidad, ya que ésta se multiplica, desplegándose en entrecruzamientos complejos de imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, sin un gobierno determinado.

De ahí que a nuestro parecer no exista una respuesta satisfactoria para explicar la acción de Johns, aún cuando Morini le diga a Norton que éste probablemente había actuado motivado por el dinero. Si desechamos esa posibilidad no es porque no confiemos en Morini (o en el mismo Johns, en el caso de que le haya dicho eso al oído cuando el italiano se lo preguntó), sino porque la historia misma del personaje sugiere otra cosa. El que haya ganado mucho dinero con su mutilación artística no lo convierte necesariamente

<sup>69</sup> *Óp.cit. p.123*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

en un especulador, que busca generar ganancias invirtiendo parte de su cuerpo como capital. Tampoco conviene irse al otro extremo y esperar que existan razones elevadas para hacerlo, como podría ser un gesto vanguardista en protesta por la excesiva utilización del cuerpo o algo por el estilo. Entrar en esos terrenos sería problemático y probablemente nos llevaría a hacer un uso (y abuso) de lo narrado, forzándolo a caber dentro de nuestras intenciones particulares. La respuesta que proponemos es mucho más simple y por lo mismo puede dejar a muchos insatisfechos. Para nosotros, lo que motiva a Johns no es otra cosa que el azar; su decisión de cortarse la mano es ante todo azarosa, no encierra ninguna explicación particular y si en algún momento la tuvo, luego la perdió. El afán de Morini y de nosotros como lectores de buscarle explicación obedece a que todos buscamos aferrarnos a las justificaciones concretas, aunque en teoría comprendamos que estamos insertos en un mundo de casualidades incomprensibles. En lugar de aceptar que la realidad explote en fragmentos, intentamos rearmar la realidad, en una suerte de nostalgia por los horizontes cerrados. Llegar a asumir la incomprensibilidad como tal no es tarea fácil, y el encierro de Johns así lo demuestra. Sus palabras (la teoría) son comprensibles para nosotros, pero no así sus acciones (la práctica), ya que éstas traspasan nuestro horizonte de expectativas. Podemos entender que la realidad se haya fragmentado, pero no por ello nos resulta comprensible que un pintor se corte la mano (un fragmento de él), para llevar a cabo una obra de arte. Como Morini cuando le pregunta, los lectores buscamos causas para comprender su acción, deseosos de salvaguardar el horizonte cerrado de nuestra perspectiva racional y nos resistimos a creer que no la haya. Aunque teóricamente creamos en la libertad caótica que rige a nuestras sociedades, seguimos pensando que debe haber motivaciones racionales para la mayor parte de nuestras acciones. En el fondo es como si temiésemos al riesgo que implicaría vivir una vida sin límites definidos, por lo cual cada vez que alguien traspasa esos límites, nos sentimos desconcertados.

Edwin Johns no puede ser comprendido en su actuar, lo que le ocasiona conflictos con quienes le rodean, que optan por internarlo en una clínica psiquiátrica. Se prefiere aislarlo porque sus acciones no se ajustan al orden colectivo, que exige justificaciones concretas. Sin embargo, al encerrar a individuos como él, regidos por el azar, no se está haciendo otra cosa que silenciar parte de la naturaleza constitutiva del ser humano. Al intentar comprenderlo todo, el hombre está reprimiendo el caos que lo caracteriza, reduciendo a un murmullo esa voz “dionisiaca” que habita en él.

Como hemos visto hasta ahora, la “locura” que afecta a los personajes tratados viene a ser una respuesta a las condiciones socioculturales en las que están insertos. Ante una realidad que reprime los impulsos naturales de los seres humanos, éstos reaccionan mediante un estado catárquico de aparente “locura”, que en realidad es un territorio límite, el territorio del riesgo. El “loco” que era tolerado antes de su internación (la cual se produjo, como nos cuenta Foucault, por factores principalmente económicos), es apartado definitivamente de la sociedad, y con ello los seres humanos perdemos “la imagen viva de la razón”<sup>72</sup> que nos permitía comportarnos de forma integral, asumiendo que la locura “tiene una función social; ella nos permite liberarnos, traspasándonoslos a otros, de los terrores que nos amenazan”<sup>73</sup>, y que “si el loco lleva en sí la condición humana, el hombre lleva en sí el terreno que enraiza la locura”<sup>74</sup>. Reprimiendo la “locura”, las sociedades actuales no habrían

---

<sup>72</sup> FOUCAULT, Michel. La locura, la ausencia de obra. *En su: óp. cit.* pp. 269–270.

<sup>73</sup> BASTIDE, Roger. El mundo de la locura. *En su: óp.cit.* pp.362-363

<sup>74</sup> *Óp.cit.* p. 363

hecho más que imponer la *techné*<sup>75</sup> por sobre la *poiesis*<sup>76</sup>, eliminando con ello “otros valores como la afectividad, lo irracional, el mundo concebido como “subjetividad”<sup>77</sup>, ya que “podríamos ver en la locura los islotes de resistencia de lo afectivo, lo mítico, lo puramente subjetivo en relación con el sistema dominante”<sup>78</sup>. Esta supresión de valores constitutivos del ser humano, suscitarían en él reacciones mucho más peligrosas que la locura misma, llenas de violencia y con afán destructivo, que generan situaciones que calificamos como “perversas” o “inhumanas”, como la tortura, el genocidio, la represión violenta, etc.

De manera que es nuestra sociedad (occidental globalizada, análoga a la que Bolaño nos presenta en su obra narrativa) la que está generando, al fin y al cabo “individuos enfermos” (de soledad, de frustración y amargura) y no hay cura posible sin llegar a comprender los factores que la originan. Excluyendo al “enfermo mental” de todas las dimensiones de la vida humana, desoyendo su discurso e ignorando sus acciones, sólo nos estamos perdiendo la posibilidad de llegar a conocer esos factores, pues es necesario estar en contacto con ellos y su verdad para reconocer los síntomas y evitar con ello la enfermedad social que nos afecta a todos, sumiéndonos en la más profunda abyección.

---

<sup>75</sup> Deriva etimológicamente del griego, *τέχνη*, que significa “arte” y corresponde a un procedimiento o conjunto de estos (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado, ya sea en el campo de la ciencia, de la tecnología, del arte, de la educación o en cualquier otra actividad.

<sup>76</sup> Deriva etimológicamente del antiguo término griego *ποιέω*, que significa “crear”. Ni producción técnica ni creación en sentido romántico, el trabajo poiético reconcilia al pensamiento con la materia y el tiempo, y al hombre con el mundo.

<sup>77</sup> BASTIDE, Roger. El “loco” y la sociedad. *En su*: óp.cit. p.330

<sup>78</sup> *Ibíd.*

# CAPÍTULO III: ALCANZAR LA PROFANACIÓN

***Es posible, sin embargo, que lo Improfanable, sobre lo cual se funda la religión capitalista, no sea verdaderamente tal, que se den todavía formas eficaces de profanación. Giorgio Agamben<sup>79</sup>***

Como hemos visto, los tres personajes a los que hemos calificado como situados al límite de la cordura y la locura tienen características que los diferencian claramente, pero todos ellos son excluidos por la sociedad. Este único atributo no es, sin embargo, el más importante, ya que cualquiera que haya leído la obra de Bolaño, sabrá que ésta se encuentra poblada de personajes que han sido excluidos de distintos ámbitos, que de una u otra manera no “calzan” con la sociedad en la que están insertos, que viven en conflicto con su entorno. Lo particular de estos tres personajes que hemos destacado, es que su exclusión se manifiesta como una imposibilidad de relacionarse con los otros personajes de manera horizontal, es decir, como si fueran sus iguales. Mientras los otros personajes de Bolaño de una u otra manera logran establecer relaciones con otros (conflictivas, claro está), estos tres permanecen aislados: no son aceptados por ninguno de los personajes que los rodea y no logran comunicarse con nadie de manera efectiva.

En el capítulo anterior hemos caracterizado a estos tres personajes como representantes de tres tipos de locura: una perversa, una utópica y una inexplicable; ahora sólo nos queda demostrar que a través de esas tres vías, estos personajes logran profanar la realidad que los constriñe. Para hacerlo, empezaremos por explicar mejor en qué consiste la profanación, tal como la entiende Agamben en su ensayo “Elogio de la Profanación”. Allí Agamben nos cuenta que para que exista profanación, debe haber algo sagrado, es decir, un orden de cosas que esté fuera del alcance humano, relegado de éste. Si bien esta instancia fue durante mucho tiempo la religión (palabra proveniente etimológicamente “de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses”<sup>80</sup>), Benjamin argumenta que con la modernidad, el capitalismo pasó a tomar su lugar, convirtiendo al capital en el nuevo objeto de culto. Para Benjamin, el capitalismo “es él mismo esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo”<sup>81</sup>, es decir, que a partir del surgimiento de la fe protestante, la cual permite la acumulación de capital, el objeto de culto se desplazó desde Dios al mismo capital. Este culto al capital, además de ser extremo, absoluto y permanente, engendra en las personas un ineludible sentimiento de culpa, que se torna universal.

Lo profano, en cambio, es aquello que “habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”<sup>82</sup>. Cuando lo sagrado era referido a la esfera de lo espiritual, la profanación era una tarea que debía llevarse a cabo necesariamente,

<sup>79</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Óp.cit.*

<sup>80</sup> *Óp.cit.* p.99

<sup>81</sup> *Óp.cit.* p.105

<sup>82</sup> *Óp.cit.* p.97

equilibrando lo sagrado y lo profano en un mismo acto; es lo que ocurría, por ejemplo, cuando se hacían los sacrificios a los dioses, en donde parte del animal sacrificado quedaba profanada por contacto con el hombre, de manera que éste podía consumirla. Ahora que lo sagrado aparece relacionado con la esfera terrenal gracias al papel del capital (que afecta a todas las instancias de la vida), la profanación se vuelve mucho más difícil. Agamben nos habla de que el mundo se ha vuelto “Improfanable”, para referirse a esa “imposibilidad” de usar que nos afecta como sociedad contemporánea, y que nos impide acceder a los medios puros<sup>83</sup>, es decir, sin separaciones.

Los personajes de Bolaño, habitan este nuevo escenario, en donde el capitalismo toma el papel de la religión. La relación que poseen con esta realidad es por lo mismo, conflictiva, ya que no pueden hacer uso de los espacios ni de las cosas y viven angustiados de esa separación inevitable. El argumento que pretendemos comprobar es que los personajes que estamos estudiando, es decir, aquellos que están en el límite de la cordura y la locura, al intentar escapar de esa situación angustiada, profanan su realidad.

En el mundo contemporáneo, en donde la secularización parece ser una medida prácticamente generalizada, los poderes se han visto reafirmados. La consagración del capital (esta nueva forma de secularización) permite mantener las fuerzas intactas, de manera que los individuos continúan sometidos a ciertas esferas de poder, que si bien no son las religiosas, actúan de manera tanto o más aplastante que éstas. Se desarrolla así un nuevo tipo de liturgia secularizada, de la cual las personas no pueden salir, ya que para funcionar en la sociedad deben formar parte de ella. La única forma de pertenecer a esta sociedad (de masas) es rendirle de una u otra manera culto al consumo, un consumo que en sí mismo es vacío, ya que ninguno de los bienes obtenidos como producto de él, pueden ser objetos de posesión. Las personas creen ejercer su derecho de propiedad sobre los objetos, pero no son felices, porque “se han vuelto incapaces de profanarlos”<sup>84</sup>.

Teniendo ya claras estas indicaciones, comenzaremos por tratar a la mujer del cuento “Putas asesinas”, cuya forma de locura hemos definido como “perversa”. Esta perversidad, sin embargo, no es como la que caracterizaba al loco en la Antigüedad, es decir, aquella que se decía venía dada por fuerzas demoníacas, sino que es una perversidad terrenal. Ella es cruel con el joven no porque exista una fuerza extraterrenal que la impulse a actuar así (como creyeron hasta la Edad Media muchos hombres, basta recordar los horrores de la Inquisición), sino porque como dijimos, decide serlo, ya que cometiendo esos actos se está rebelando ante una sociedad que obliga a la mujer a ser más bien pasiva en la relaciones de pareja. Ella no se conforma con esperar a que llegue “su príncipe azul” como en los cuentos de hadas, sino que subvierte este mito popular que ha sido masificado por la sociedad de consumo e instalado por los medios y el mercado como “utopía cumplida, o por lo menos al alcance de la mano”<sup>85</sup>. La mujer asume un rol activo y va en su búsqueda. Con esta actitud, ella no está secularizando el cuento de hadas, en el sentido de trasladar los componentes de la utopía infantil (ese modelo sagrado del príncipe y la princesa) a la realidad del mundo adulto, sino que lo profana, ya que subvierte los roles y los desactiva. El príncipe deja de ser esa figura ideal que rescata a la princesa, él es un hombre cualquiera que no tiene intención de conocerla (ha asistido a un partido con amigos), pero termina siguiendo el juego de seducción que ella instala y la acompaña, condenándose a sí mismo

---

<sup>83</sup> Agamben se refiere al capitalismo en su fase extrema (el actual) como “un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir de los comportamientos profanatorios”, en óp. cit. p. 114.

<sup>84</sup> Óp.cit. p.109

<sup>85</sup> MORALES, Leonidas. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. Óp. cit. p.72

a un final incierto. Justamente ese final es otra de las características que nos permite hablar de una profanación del mito infantil. A diferencia de los cuentos de hadas, que terminan con la expresión “y vivieron felices para siempre”, este cuento, el relato profanatorio de la joven, termina con la enigmática frase “sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente”<sup>86</sup>, que ante las circunstancias, no puede ser interpretado sencillamente como otro final feliz. Se trata de un final igualmente abierto, pero a diferencia del final abierto de los cuentos para niños, no genera una utopía, ya que no se proyecta hacia el futuro (uno ideal, situado más allá de cualquier presente concreto, como “fuera del tiempo”), sino que más bien revela la circunstancia de un “eterno presente”<sup>87</sup>, sin utopías posibles.

Por otro lado, el hecho de que la mujer vea al joven por la televisión y tome su salud como una interpelación personal vendría a ser también una profanación, pero una de los medios, ya que en lugar de aceptar lo que éstos brindan (entretenimiento o información, en este caso), la joven les da un uso distinto. Ella transgrede el poder de los medios como mediadores de las relaciones entre las personas y se atreve a usarlos con otras intenciones, no previstas por éstos. Así, el espacio ocupado por la televisión como medio que ejerce el poder de la comunicación (y que por ende neutraliza el “poder profanatorio del lenguaje como medio puro”<sup>88</sup>) es usurpado por la joven, que sin miramientos se dirige raudamente al lugar en donde se ha filmado la escena que vio por televisión (el estadio) para buscar al joven que ha escogido. Lo que está haciendo en el fondo con esta determinación es manipular aquello que el medio pretende ofrecerle como producto (la alegría de unos jóvenes divirtiéndose, su belleza y su juventud) y usarlo a su favor, interpretándolo como una representación de lo que desea (su príncipe). Sin embargo este acto, que parece una simple confusión entre la realidad mediatizada (por lo tanto ficticia) y la realidad, al igual que la ya mencionada locura de don Quijote, encierra una importante cuota de racionalidad, ya que la mujer en el fondo “sabe, en su delirio, que la razón de sus actos los trasciende a ambos, a ella y a su víctima”<sup>89</sup>. De esta manera, la mencionada perversidad de la que hablamos en el capítulo anterior, revela ser sólo aparente; la muchacha no busca hacerle daño al joven como individuo, sino más bien simbolizar, metafóricamente “lo que el mundo ocultaba: que el « príncipe » ha muerto, que su utopía ha muerto, que no queda más que el presente como un aquí deshabitado: el presente y el aquí de una «princesa» entregada a su soledad irremediable, la de su muerte”<sup>90</sup>

Comprendemos ahora que tanto los actos como las palabras de la protagonista, apuntan todas en una misma dirección: desactivar los poderes que ejerce una realidad que la agobia, transgrediendo sus espacios y ocupándolos con un nuevo sentido, profanándolos. Por otro lado, el hecho de que el joven no pueda defenderse y esté condenado a expresarse en el texto mediante gestos que son explicitados entre paréntesis, revela que la profanación ha sido realizada con éxito, ya que no existe poder capaz de devolver las cosas al estado de lo Improfanable, como suele suceder con todas aquellas prácticas que intentan (sin éxito) liberar al hombre de la prisión en que el consumo (y

<sup>86</sup> BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. *En su*: óp. cit. p.128

<sup>87</sup> Que tiene como consecuencia la idea del “fin de la Historia”, como vemos en VIRNO, Paolo. *Óp. cit.*

<sup>88</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Óp.cit.* p. 115

<sup>89</sup> MORALES, Leonidas. *Óp. cit.* p.73

<sup>90</sup> *Ibíd.*

sus estrategias de nulificación de los medios puros<sup>91</sup>) lo ha sometido. El silenciamiento de las palabras del muchacho y la imposibilidad de actuar que tiene en el momento en que la historia se relata, funciona como una metáfora de la anulación de los dispositivos de poder (representados en el hombre, como opresor desde una perspectiva histórica y por qué no, feminista) y al mismo tiempo la metáfora de una activación de nuevas formas de ejercer poder, que si bien son violentas (ella lo obliga a escucharla manteniéndolo atado), no representan de ninguna manera el deseo individualista de ejercer violencia física hacia el otro (al modo del sádico), sino que se sustraen de toda denominación personal (ella jamás dice su nombre ni el de él, a quien llama genéricamente Max), adscribiéndose a una intención universal de subversión. El paréntesis, como la huella que permanece intentando vanamente comunicar, representa la intención del lenguaje de volver a ser un instrumento de poder, pero la muchacha no tiene intención de regresárselo; ella lo ha usurpado y en ese aparente gesto de perversidad lo ha devuelto al uso de todos los hombres (y las mujeres, por cierto) que puedan leer su relato (el cuento de Bolaño), ya no como un instrumento, sino como un fin en sí mismo, un medio puro, puesto allí para el goce de la lectura, de la literatura de calidad.

Nos toca ahora atender a Quim Font, el personaje de la segunda obra que compone nuestro corpus, cuya locura hemos definido como utópica. El mismo término que hemos escogido para definir su desvarío resulta tener un alto potencial profanatorio, ya que como vimos, la sociedad contemporánea se caracteriza por no dejar espacios para la utopía, como sueño futuro de un mundo mejor. En la posmodernidad, la utopía no existe como tal, pues se ha creado la ilusión de que todo sueño es posible en el aquí y el ahora, que todo lo que queramos como individuos podemos obtenerlo gracias a la maravilla del consumo. Sin embargo, este ideal capitalista del consumo ilimitado de bienes y servicios que van llenando el vacío existencial del hombre, no se cumple, ya que como señaló Agamben, todo objeto de consumo lleva en sí mismo la imposibilidad de ser usado y produce en quien lo adquiere un sentimiento constante de frustración.

Quim, sin duda no es ajeno a ese sentimiento de frustración que afecta a todos los hombres que habitan en nuestra sociedad, pero a diferencia de la mayoría no acepta las condiciones que le impone el medio y busca formas de acceder a un verdadero uso. Es en este afán de poder participar, de poder crear una instancia que transgreda los límites que habita, que Quim se sustrae de las lindes de su profesión y comienza a experimentar con nuevos usos de sus conocimientos y habilidades. Lo que ocurre es que él ya no desea ser arquitecto, una profesión respetable (y rentable), que le asegura el reconocimiento de los otros y un lugar activo en la sociedad. A través de sus bocetos de construcciones imaginarias, Quim se va adentrando en el mundo de la utopía, creyendo que es posible realizar un trabajo que no busque finalidad (esos bocetos no esperan ser llevados a cabo en una construcción), sino que funcione como medio puro. La colaboración que finalmente hace con la diagramación de la revista de los realvisceralistas es ya completamente ajena a todo lo que podría esperarse de un arquitecto y por ende resulta su apuesta más arriesgada. Pero Quim se arriesga a hacerlo porque cree en el poder que tiene esa acción. En el fondo es como si supiera que lo que está haciendo es altamente transgresor y significativo para una sociedad en la que la productividad (como bien vislumbró Foucault) cumple una función transcendental. Sin embargo, a diferencia de la muchacha de "Putas asesinas", Quim no demuestra ni en sus palabras ni en sus acciones estar plenamente consciente de lo que realiza. Él se comporta siempre como un "loco", como alguien que no logra comunicarse con nadie de manera efectiva y así es visto siempre por los personajes que lo rodean. Con

---

<sup>91</sup> "Nulificar los medios puros" equivale a desactivar la función profanatoria que pueden llegar a tener determinadas prácticas.



todo, sus inclinaciones incomprendidas a favor del arte (y no de cualquier arte, sino de uno completamente vanguardista e incomprensible y por lo tanto abstraído de la posibilidad de ser nulificado como medio puro por el mercado), lo convierten en un personaje que profana su profesión y con ella todas las profesiones u oficios que buscan una finalidad mercantil (la obtención de capital). A diferencia del resto de las personas, para Quim el dinero no parece ser una preocupación; cuando tiene lo gasta sin miramientos y su falta de dinero le afecta menos a él que a quienes le rodean (su esposa, por ejemplo, que termina dejándolo). La idea de Quim no es ganar dinero ni comprarse cosas (se desprende sin dificultades de su auto cuando los muchachos deben huir con Lupe) y esa falta de ambición por lo material lo convierte en un individuo extraño para los demás, que finalmente sólo pueden internarlo en una clínica para que “mejore”.

La enfermedad de Quim, si bien no se explicita jamás en el texto (no se nos dice que sea esquizofrénico, ni maniático, sólo se habla de un genérico “loco”), además de estar ligada al tema de la productividad, está relacionada, como vimos, con su exclusión familiar, ya que al dejar de cumplir su rol de “proveedor” (habitualmente ejercido por el hombre de la familia, el esposo y padre), él sufre el distanciamiento de su esposa e hijos. Las intenciones de Quim de ir integrando a su familia en sus proyectos y al mismo tiempo irse involucrando en la vida de sus hijas (conociendo a sus amigos, preocupándose por ellas, etc.) resultan, finalmente, infructuosas. Es como si para los suyos esa necesidad de establecer lazos comunitarios ya no existiera. Quim de alguna manera continúa teniendo esa mirada utópica de las relaciones interpersonales, piensa que aún es posible armar comunidad, una familia que se comporte como tal, que ofrezca a sus miembros relaciones igualitarias y horizontales. Lo mismo se percibe en su intención de conocer a los amigos de sus hijas, pareciera que Quim los viera como iguales y no como jóvenes perdidos e inexpertos como los veían la mayoría de las personas (como una verdadera pandilla de exaltadores).

La internación de Quim en la Clínica de Salud Mental El Reposo es sumamente importante a este respecto, ya que revela la imposibilidad de conformar una comunidad, el triunfo del individualismo que ve en las actitudes integradoras del señor Font un peligro e intenta desactivarlas. En este caso, no es posible la profanación, ya que a Quim se le abstrae de su medio, se le expulsa “de una sociedad en la que todo reposa sobre la libertad y la responsabilidad individuales”<sup>92</sup>. En el encierro, Quim debe experimentar otro mundo, en donde se produce una repetición constante y monótona de los días, lo que va acrecentando su sentimiento de no pertenencia. A lo largo de sus intervenciones en el transcurso de su estadía en el recinto médico, como lectores vamos percibiendo su desgaste, el abandono que va experimentando pese a la visita frecuente de su hija María y su amigo (el padre de Laura Damián), a quienes parece ir olvidando, como si estuviese habitando un sueño permanente. La comunidad fue diluida por el triunfo del capitalismo, y la psiquiatría, como su instrumento, contribuyó a aislar aún más a las personas. El sueño utópico de Quim de profanar esa realidad, construyendo una comunidad (una familia unida, o un grupo artístico basado en relaciones interpersonales igualitarias y un espíritu transgresor), no puede llevarse a cabo. Él es aislado y con su olvido se va diluyendo la posibilidad de establecer un cambio. Los dispositivos de nulificación de los medios puros que intenta poner en práctica son rápidamente desactivados por una sociedad que cree en la solución que propone la psiquiatría.

Pese a todos estos constreñimientos, que de alguna manera debilitan la labor profanadora de Quim, durante todo el texto él conserva el lenguaje, instrumento altamente profanatorio, un medio puro por excelencia, que por siglos ha servido como vía de escape

<sup>92</sup> BASTIDE, Roger. Óp. cit. p.308

para los hombres. Sin embargo, como todos los medios puros en la sociedad capitalista, el lenguaje ha sido nuevamente separado en una esfera especial que lo instrumentaliza y los vuelve cómplices de la mantención de los dispositivos de poder. Más aún, en la concepción de Agamben, el lenguaje ha adquirido en la actualidad un nuevo uso (un “no uso”, más bien), la propaganda, que termina por convertirlo en un dispositivo todavía más peligroso, porque disfraza sus intenciones tras la esfera del espectáculo (valor exhibitivo del que hablaba Benjamin<sup>93</sup>). En este contexto, que Quim conserve un discurso autónomo es sin duda un logro, pero también deviene en su propia condena ya que esto le impide comunicarse con otros de manera efectiva. Pero aunque este personaje no logre comunicarse con otros, sí logra establecer al menos una comunicación con el lector, que a diferencia del entorno de Quim es capaz de ver, como él lo hace, la escena completa, en la medida en que puede considerarse completo algo que sólo puede ser fragmentario e inacabado. Las palabras finales de Quim son quizás las más ejemplificadoras a este respecto:

***“Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo”.***<sup>94</sup>

Quim ya no es más ese profeta ingenuo del que hablamos en el capítulo anterior. Él conoce una verdad, no ha permanecido ajeno a su realidad y cercano al sueño (la utopía) como pensábamos en un comienzo. Tan sólo ha usado esa utopía como una forma de intentar (al modo de Rimbaud) cambiar la vida, pero su fracaso (como el fracaso de la sociedad) lo llena de un sentimiento de angustia que termina por enloquecerlo, aunque en su locura está presente, siempre gravitante, la lucidez del vidente.

Ya sólo quedaría demostrar que el tercer personaje analizado, Edwin Johns, ha logrado profanar la realidad en la que vive. A diferencia de los otros personajes, Johns es un artista y como tal, su intención profanatoria se hace mucho más manifiesta. La obra de arte en la cual pone su mano embalsamada podría ser considerada una intención profanatoria en sí misma, al modo de lo que pretendía ser el arte vanguardista más extremo, como el surrealismo o el dadá. Sin embargo, si atendemos a las palabras de Roger Bastide, podemos llegar a interpretar a estos movimientos como las “soluciones hipócritas, los juegos sin peligro de la locura, jugados por burgueses o candidatos a la burguesía (y juegos que “rentan”) comprometidos, por tanto con el sistema de la productividad comercial”<sup>95</sup>. En ese sentido, el cuadro elaborado por Edwin Johns no cumple un propósito profanatorio, ya que no revela un estado nuevo de cosas, no desactiva los dispositivos de poder, sino que se integra rápidamente a éstos. Esta idea se ve reafirmada por el éxito comercial que obtiene el pintor tras su polémico acto. Incluso Morini, quien se vio interesado en conocer el propósito que tuvo Johns para cortarse la mano, termina explicándole a Norton que éste fue justamente uno comercial (obtener dinero).

Pero haya habido o no una intención de ganar dinero detrás del acto, lo interesante es que el capital finalmente se genera, es decir, que una obra aparentemente tan vanguardista y anti-sistémica termina siendo absorbida por el régimen mercantil y puede ser transada en el mercado por su valor exhibitivo. Esto muestra una vez más el enorme poder de nulificación de los medios puros que tiene la sociedad de consumo, ya que neutraliza cualquier intento de mostrar la cosa en sí y la dota de fines comerciales que impiden

<sup>93</sup> BENJAMIN, Walter. Óp.cit.

<sup>94</sup> **BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Óp. cit. p.383**

<sup>95</sup> BASTIDE, Roger. Óp. cit. p.329

que el hombre les de un uso. Aún cuando Johns hubiese querido que su obra tuviera un significado transgresor que cambiase el orden de las cosas (intención del artista desde el Romanticismo hasta las Vanguardias), ése deseo no pudo llevarse a cabo porque sistemáticamente, desde entonces y hasta hoy, todo lo que se gestó como contra hegemonía terminó siendo parte del discurso hegemónico.

La obra de Johns representa en ese sentido la obra vanguardista como la creación frustrada de instancias que unieran arte y vida en una relación recíproca y constructiva. La destrucción del cuerpo, como ocurrió con la oreja de Van Gogh, termina funcionando como anécdota que facilita la comercialización y por lo tanto deja de ser una crítica. Lo que podría haber sido una obra que demostrase la imposibilidad de crear (Johns se corta la mano derecha, con la que pintaba), la incomunicabilidad, termina siendo una obra que alimenta el morbo de una sociedad que busca constantemente explicarse los sucesos en términos de su función. ¿Para qué? parecemos estar preguntándonos constantemente, cuestionamiento que replica Morini cuando le pregunta a Johns por qué lo hizo. Y sin embargo ese “para qué” al final siempre revela un vacío, como si finalmente se respondiera: “para nada”, o bien “por azar”, como Johns creía que se sucedían todas las cosas.

Por este motivo, consideramos que en este caso es el azar como justificación lo que termina siendo profanatorio. Johns no logra profanar el arte como institución al servicio de fines mercantiles, pero sí consigue que el orden que la humanidad busca, esa justificación terrena (o divina) que buscamos todos, se disuelva en el azar, en esa realidad entrópica que el ser humano ha intentado evadir. La circunstancia igualmente azarosa y absurda de su muerte viene a confirmar esa percepción: Johns cae de un barranco mientras intenta pintar el paisaje con su mano izquierda (la que le queda), y el auxiliar que lo vigila no alcanza a rescatarlo. Luego de conocer esta necia historia de la muerte del pintor, Norton piensa que el auxiliar no pudo salvar a Johns porque no consiguió coger su mano faltante, que yacía exhibida en un museo, como si hubiese ocurrido una gran paradoja final, pero enseguida se retracta de esa percepción, pues reconoce que eso “resultaba demasiado obvio, como una fábula tramposa que ni siquiera se acercaba a lo que Johns había sido”<sup>96</sup>. Con estas palabras, Norton reconoce que la vida de Johns estuvo movida por el azar y que su afán de dotar de un sentido a su muerte (aunque éste fuese el de la paradoja), resultaba ser una trampa, puesta allí por su propio sentido de la lógica. De ahí que la inglesa opte por retractarse y termine su reflexión en torno a la muerte del pintor, argumentando que su primera suposición era inválida y que en cambio

***“Mucho más real resultaba el paisaje suizo, ese paisaje que vosotros visteis y que yo desconozco, con las montañas y los bosques, con las piedras irisadas y las cascadas de agua, con los barrancos mortales y las enfermeras lectoras.”<sup>97</sup>***

Mediante este discurso, Norton termina por conceder validez únicamente a aquello que da la naturaleza, aquello que por una fuerza desconocida (el azar) se presenta en el mundo y que los seres humanos no somos capaces de explicárnoslo, ya que al hacerlo lo falseamos. Su interpretación acaba en la no interpretación, en la simple presentación de los hechos, lo que nos lleva a suponer que con su muerte Johns ha cumplido su objetivo, es decir, que las personas no busquen más explicaciones lógicas a lo que sucede.

<sup>96</sup> BOLAÑO, Roberto. La parte de los críticos. *En su: óp. cit. p. 198*

<sup>97</sup> *Ibíd.*

## CONCLUSIÓN

En la presente investigación hemos intentado demostrar que en la narrativa de Bolaño existe aún un territorio inexplorado, que como todo en su narrativa representa un riesgo inminente, pero a la vez resulta ser una materia interesante, que permite comprender mejor su obra. Los personajes que crea Bolaño, que hemos definido como situados en los límites, son sólo un aspecto de la obra de éste, pese a lo cual permiten aportar dinamismo a su narración, ya que el autor los somete a situaciones igualmente complejas, que terminan provocándoles angustia y desesperación. Estos estados angustiosos suelen terminar en el llanto, pero en determinadas circunstancias terminan en estados de delirio, como es el caso de los personajes que hemos estudiado.

A través del análisis del comportamiento de estos personajes, que hemos definido como “situados en los límites de la cordura y la locura”, fuimos demostrando que la obra narrativa de Bolaño replica narrativamente una realidad fragmentaria como la que vivimos en la actualidad, pero al mismo tiempo la critica, pues instala constantemente cuestionamientos sobre ella. Los personajes escogidos funcionan como metáfora del mundo narrativo en que habitan, en el sentido de que con su discurso y sus acciones (“desviadas” y hasta “desmesuradas”) representan el caos en el que se desenvuelven, que a la vez, es una réplica del entorno en que nos desenvolvemos nosotros, como lectores.

Leyendo a estos personajes, interpretando su participación al interior de sus respectivas obras, vamos descubriendo su importancia, el valor de su “estar ahí”, aún cuando la obra misma y la actuación de los otros personajes estén constantemente marginándolos. Las tres formas de locura que hemos descubierto (perversa, utópica e inexplicable), son sólo tres posibilidades de lectura, de acercamiento crítico a ellos y de ninguna manera pretendemos revelar con ellas todo su contenido significativo. Sin duda debe haber mucho más por descubrir en estos y otros personajes que manifiestan su (aparente) desvarío en la narrativa de Bolaño.

Además, cabe destacar el aporte que hemos intentado establecer en el territorio de la profanación, entendiendo que los personajes estudiados no poseen sólo una finalidad representativa (como metáforas), sino también (y fundamentalmente) una subversiva. Cada uno, en la medida de sus posibilidades, demuestra la capacidad de transgredir la situación o estado de cosas en el que se encuentra, aún cuando exista una fuerte oposición por parte del resto de los personajes, que como mayoría “ cuerda”, intentan imponer sus criterios. Sin embargo, pese a todas las dificultades, los personajes presentados conforman una minoría que, sin ser demasiado escandalosa, conserva aún un poder, quizás el más subversivo de todos: la palabra, el lenguaje, ese medio puro por el cual pueden comunicarse con el lector (a su manera cifrada), demostrando que entre tanta frustración subsiste aún una esperanza.

La esperanza que nos comunican estos personajes debería hacernos reaccionar como lectores e impulsarnos a actuar, a modificar las condiciones que nos oprimen, a profanar aquello que se nos presenta como Improfanable y nos impide realizar todo nuestro potencial. Al presentar personajes como éstos, la obra narrativa de Bolaño no se limita a contarnos una anécdota que permanecerá como recuerdo dormido apenas cerremos el libro, sino que despierta nuestros deseos de volvernos agentes de cambio. La crítica de su obra, mediante el análisis y la puesta en evidencia de ciertos aspectos de estos personajes,

viene a ser, por lo tanto, ese “lenguaje segundo”<sup>98</sup> que forma parte del vacío que deja el lenguaje literario, y por tanto contribuye a su comprensión, aunque no pueda llegar jamás a agotarlo.

La antigua relación descubierta entre la locura y la literatura, demuestra ser ante todo un parentesco en términos lingüísticos, ya que ambas hacen uso de un lenguaje vacío, ausente, pues en los dos casos el sujeto que enuncia ha sido borrado, anulado y sólo permanece como “huella” o “gesto”<sup>99</sup>. La locura, como la literatura, corresponde a una “ausencia de obra”, de manera que el lector, al leer literatura (y nos permitimos decir con Bolaño “auténtica literatura”), se halla en la complicada tarea de arriesgarse a experimentar esa ausencia, a repetir “el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor habrá testimoniado sobre su ausencia en la obra”<sup>100</sup>. Ese riesgo, ese “ponerse en juego” del lector, es el que hemos intentado revelar a través de esta investigación, mostrando que los personajes situados en el límite de la cordura y la locura no sólo habitan su territorio, sino que además lo profanan, a través de sus acciones y fundamentalmente, gracias a su discurso.

Vemos entonces, que es mediante el lenguaje, el “medio más puro”, que locura y literatura logran emparentarse, generando con ello resistencia ante la opresión mercantil y permitiendo la profanación. De ahí que, como dijo Leonidas Morales, la apropiación de la locura por parte de la literatura deba verse

**“como una forma sintomática de resistencia frente a una palabra y a unas codificaciones de la vida cotidiana regidas por la racionalidad burguesa, por la lógica de la mercancía. La más radical de las resistencias, y en su grado extremo, la más pura”<sup>101</sup>.**

Finalmente, queremos destacar que si bien las dos claves de lectura que hemos usado a lo largo de la investigación, y que hemos reunido bajo la cifra “Locura y profanación”, han demostrado tener bastante aplicabilidad en los personajes escogidos, no por ello agotan su potencial en esta mínima parte de la obra del autor. Creemos que existe la posibilidad de ir ampliando los alcances de estas claves de lectura, no sólo a otros personajes del autor, sino también a otras obras de éste, que como sabemos, son bastantes. Quizás para algunos, el hecho de que Bolaño (nombre propio) haya muerto sea en este sentido una pérdida, por cuanto ya no escribirá nuevas obras con las cuales podamos trabajar, pero nosotros, como lectores, confiamos en que la obra que este autor alcanzó a concretar seguirá siendo leída y estudiada por múltiples investigadores, ya que, como él mismo afirmó, en uno de sus habituales arranques de desvarío y lucidez: “leer siempre es más importante que escribir”<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> Véase FOUCAULT, Michel. La locura y la ausencia de obra. *En su:* óp. cit.

<sup>99</sup> Véase AGAMBEN, Giorgio. El autor como gesto. *En su:* óp. cit.

<sup>100</sup> Óp.cit. p.92

<sup>101</sup> **MORALES, Leonidas. La verdad del testimonio y la verdad del loco. Óp. cit. p. 204. La negrita es nuestra.**

<sup>102</sup> BOLAÑO, Roberto y Boullousa, Carmen. Óp. cit. p. 113.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN Giorgio. El autor como gesto y Elogio de la Profanación. En su: Profanaciones. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- BASTIDE, Roger. El "loco" y la sociedad y El mundo de la "locura". En su: Sociología de las enfermedades mentales. Traducción de Armando Suárez. México, Siglo XXI Editores, 1967.
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En su: Discursos interrumpidos I: Filosofía del Arte y de la Historia. Buenos Aires, Aguilar, 1989. pp. 15-58.
- BENVENISTE, Emile. De la subjetividad en el lenguaje. En su: Problemas de lingüística general I. México, Siglo XXI Editores, 1971.
- BOLAÑO, Roberto. Entre paréntesis. Barcelona, Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. Putas Asesinas. En su: Putas asesinas. Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOLAÑO, Roberto. Los detectives salvajes. Barcelona, Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. Parte de los críticos. En su: 2666. Barcelona, Anagrama, 2006.
- BONGERS, Wolfgang y OLBRICH, (Comp.). Literatura, cultura, enfermedad. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- BRAITHWAITE, Andrés (Edit.). Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- FOUCAULT, Michel. La locura, la ausencia de obra; ¿Qué es un autor?; La locura y la sociedad y Locura, literatura y sociedad. En su: Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales, Vol. I. Traducción de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.
- GOOLISHIAN, Harold y Anderson, Harlene. Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia. En: FRIED, DORA (Edit.). Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1994.
- MANZONI, Cecilia (Edit.). Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002.
- MORALES, Leonidas. Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea. En su: Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago, Cuarto Propio, 2004.
- MORALES, Leonidas. La verdad del testimonio y la verdad del loco. Revista Chilena de Literatura. (72): 193-205, 2008.
- MORALES, Leonidas. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. Atenea (Concepc.). (497): 51-77, 2008.

- VATTIMO, Gianni .La sociedad transparente. Barcelona, Ediciones Paidós, 1998.
- VIRNO, Paolo. El fenómeno del déjà vu y el fin de la Historia. En su: El recuerdo del presente. Traducción de Eduardo Sadier. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003.