

Reseña

**"El infame Ramírez Hoffman",  
de Roberto Bolaño por John Malkovich**

**La forma como decisión ético-estética**

Alejandra Tomas Maier \*

Universidad de Buenos Aires



**"El infame Ramírez Hoffman"**

**basada en el texto de Roberto Bolaño  
por John Malkovich**

**Teatro Ópera  
viernes 27 de marzo de 2026**

La llegada de John Malkovich a Buenos Aires en el marco de su gira internacional con la obra "El infame *Ramírez Hoffman*", basada en el texto de Roberto Bolaño, se produjo en un formato que combinó literatura y música en vivo. La presentación tuvo una única función de poco menos de 90 minutos en el Teatro Ópera, el viernes 27 de marzo de 2026. Las reseñas de la obra coinciden en señalar cierto despojamiento, minimalismo y "austeridad" en la propuesta, en tanto no hubo escenografía recargada ni grandes despliegues visuales, sino un dispositivo mínimo en el que Malkovich permaneció durante toda la función con la laptop abierta y leyó el texto en inglés desde un atril –mientras era proyectado en español en una pantalla de fondo negro y letras blancas– acompañado por Anastasya Terenkova (piano), Andrej Bielow (violín) y Fabrizio Colombo (bandoneón), en una puesta donde la palabra y la música constituyeron el núcleo de la experiencia. Al repertorio anticipado, que incluía piezas de Piazzolla y Vivaldi,

\*aletomasmaier@gmail.com

se sumaron composiciones de The Doors y Max Richter, lo que cargó a la función de un arco musical variado.



Sin embargo, más que remitir simplemente a una economía de recursos, puede leerse como una elección estética que a su vez deja entrever una decisión formal. En este sentido, habrá que recordar que "Ramírez Hoffman, el infame" es un relato que forma parte de "La literatura nazi en América", el cual narra la historia ficticia de un aviador y poeta vinculado al aparato represivo de la dictadura chilena. El cuento explora sin vacilaciones la compleja relación entre arte, ética y horror. Uno de los principales interrogantes que atraviesa el texto, es la pregunta por los límites en los que la estética es legítima: ¿qué pasa cuando el mal no sólo irrumpe como exceso salvaje, sino como composición, dispositivo artístico, obra?

Ahora bien, en la propuesta escénica de Malkovich, esa pregunta no se resuelve de inmediato: se deja sentir como extrañeza, que por momentos se dejaba percibir como una sensación compartida en la sala, a partir de una dificultad para acomodarse como espectador a su lógica. No en términos de rechazo, sino como una vacilación, la de encontrar la clave estética del formato que permite que la obra pueda ser habitada. Como si se exigiera un trabajo adicional de la imaginación: proyectar escenas posibles, completar mentalmente una narrativa que, en otro tipo de dispositivo, más abiertamente audiovisual, habría estado dada. En el cruce entre la belleza de la composición musical –sostenida por tres intérpretes notables– y la dureza del texto leído en un registro cercano a la interpretación mínima, de gestualidad contenida, se abría una fricción llamativa. A ello se suma la aspereza de un idioma extranjero respecto de la lengua original del relato, escrito en español. El clima, entonces, no se decodifica de inmediato ni se asienta con rapidez, aunque tampoco llega a volverse tenso o incómodo: algo de un encuentro disruptivo produce una forma de suspensión, de distancia, de leve desconcierto.

En esta línea, más allá de la relevancia cultural del acontecimiento y del espesor histórico-conceptual del texto de origen, el foco se sitúa aquí en la particularidad de la experiencia escénica. Es decir, la pregunta ya no pasa sólo por aquello que la ficción de Bolaño pone en juego, sino por lo que sucede cuando ese universo es llevado a una otra forma expresiva, como en esta versión escénico-musical.

Para ver con más nitidez esta cuestión, hace falta volver al relato de Bolaño. Ramírez Hoffman no sólo se encuentra vinculado a un aparato represivo y criminal: escribe en el cielo frases como “La muerte es responsabilidad” y presenta fotografías atroces bajo la promesa de “poesía visual”. El tema no es aquí el crimen como contenido, sino la estetización del crimen como procedimiento y su intento de traducirlo en hecho artístico. Lo inquietante no reside solamente en la figura de un verdugo dotado de imaginación, sino en la posibilidad de que la imaginación misma quede capturada por una lógica criminal.

Es en ese punto donde la versión escénica, en su transposición, encuentra una zona particularmente sensible de interlocución. No tanto por lo que enuncia, sino por el modo en que parece responder a ese núcleo. Desde esta perspectiva, la tentación más inmediata podría ser justamente fascinarse con la figura de Ramírez Hoffman: puede pensarse que Bolaño lo construye para producir algo de ese efecto, el “artista maldito”, el performer del desastre. Sin embargo, la propuesta teatral parece buscar evitar esa trampa y se mueve en una dirección en la que no es posible dejarse seducir ni cautivar. La puesta opera entonces un montaje, donde la adaptación del texto supone sutilmente un recorte y puntuación del relato, y donde la música no acompaña ni subraya, sino interroga.

Al respecto, la puesta puede leerse desde cuatro movimientos en los que la lectura y la música entablan una suerte de dialéctica. El primer momento es el de la seducción y el rastro, allí comienza a ubicarse la construcción de la máscara: en el relato de la relación de Ramírez Hoffman con las hermanas Garmendía y de su posterior el destino trágico, irrumpe Libertango de Piazzolla. La música aquí es el motor de un encantamiento que precede la aniquilación del otro. La belleza aparece menos como refugio que al servicio de la infiltración. El segundo momento podría ser el de la caligrafía en el cielo: cuando el infame asciende para escribir sus poemas de humo, la tensión cambia de registro. Vivaldi introduce una arquitectura barroca, una armonía de apariencia divina que contrasta violentamente con el horror que ocurre debajo. Lo que allí emerge no es sólo la destreza técnica del aviador, es la expresión de su fantasía: acompañado por la melodía de la música clásica, la pretensión de volverse creador por encima de toda ley humana, sostenido por la precisión y el esplendor de una forma. El tercer momento es el nudo más denso: una estética del desecho. Con The Doors y Oblivion de Piazzolla se narra la muestra de fotografías, donde los cuerpos de las víctimas son absorbidos por la exhibición. La atmósfera se ensombrece y se vuelve más intensa. El pulso oscuro prepara el terreno para el bandoneón de Fabrizio Colombo, el cual pasa a ocupar un lugar decisivo en la respiración de la escena. No se trata tanto de que la música “denuncie” como de que vuelva posible una torsión: cuando el arte se desprende de todo resto de humanidad, ya no sublima ni redime, sino que administra ruinas y produce cenizas.

El cuarto momento es el del desplazamiento y el responso: el cierre traslada la acción a la costa española y al ocaso del aviador. Aquí ocurre un gesto que define un nuevo cuadro, Malkovich se acerca a la pianista y señala el tránsito, entonces ella se desplaza hacia el segundo piano. En los acordes de Adiós Nonino y sólo bajo la sonoridad más seca de este nuevo registro, llega el tiempo de una sentencia. El mito del aviador-poeta se va extinguiendo y en su lugar aparece el hombre al que espera la muerte.



De este recorrido se advierte que, frente a un personaje que convierte la exhibición en imposición y una forma de dominio, la obra parece optar por sustraer imagen, no amplificar el espectáculo, devolver espesor a la voz y al sonido musical. Podría decirse entonces que dicha apuesta teatral, en vez de competir con el delirio estético de Ramírez Hoffman, lo enfría. En lugar de exhibirlo, lo hace resonar. Y al hacerlo, desplaza el problema del terreno del impacto al de la escucha. Lo siniestro no irrumpe aquí por saturación visual, sino que es abordado por una economía distinta: la de una palabra que narra y deja asomar el núcleo del relato sin ceder a su brillo. La palabra ocupó el centro y la música funcionó menos como ilustración del relato que como ordenador de la escucha: sostuvo, tensó, rodeó. En ese punto, el acierto de la versión escénica parece residir precisamente en una renuncia.

Cuando el arte se aproxima a lo siniestro, se mueve siempre en un borde: puede quedar capturado por la fascinación de aquello que intenta mostrar, o bien puede inventar una forma de distancia. Recuerda de este modo que no se enfrenta al horror desde una exterioridad intacta: puede denunciarlo, pero también puede prestarle forma; puede elaborar lo irrepresentable, pero también puede embellecer su amenaza. Entre el humo de los versos en el cielo y una escena que rehúsa volverlo espectáculo, se abre una diferencia decisiva. No la diferencia tranquilizadora entre arte y barbarie, sino entre dos usos de la forma: uno que captura el horror para hacerlo firma, y otro que intenta rodearlo sin servirle. Tal vez sea allí donde empieza a trazarse algo de la ética del arte.