

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



**La repetición y la diferencia a través del rostro y el cuerpo  
en la obra 2666 de Roberto Bolaño**

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN LETRAS MODERNAS.**

Presenta

**JULIO SEBASTIÁN FIGUEROA COFRÉ**

**DIRECTOR: Dr. José Ramón Ruisánchez Serra**

**LECTORES: Dr. José Ramón Alcántara Mejía**

**Dr. Ignacio Padilla Suárez**

## Índice

Introducción 3

Repetición y diferencia: usos y aplicaciones 10

*Repetición y retórica* 10

*Repetición y realismo* 13

*Perspectiva crítica* 16

*Kierkegaard: repetición, diferencia y sujeto* 21

*Pulsión de muerte y diferencia como corte* 22

*Diferencia y repetición* 26

Rostro y nombre: figura y desfiguración en la narrativa de Roberto Bolaño 30

*Antecedentes* 30

*Nombre, rostro y melancolía: “Detectives” y Nocturno de Chile* 36

*Autobiografías imposibles: juegos textuales y desfiguraciones* 45

*El rostro y el nombre en “La parte de Archimboldi”* 55

*Para concluir: la interfacialidad y las cabezas buscadoras* 60

Cuerpo, cadáver y repetición en 2666 66

*Fate: negritud y racismo como insight* 66

*Intermedio: feminicidio y repetición* 86

*Alegoría, melancolía y repetición: el cuerpo de la violencia* 96

*Cuerpo vivo: repetición del crimen y ‘forma bella’ del cadáver* 110

Conclusiones 137

Obras citadas 142

## Introducción

El origen de este estudio está relacionado con la frecuencia y la variedad de formas con que aparece la repetición en la narrativa de Bolaño, especialmente en *2666*, aunque con referencia al resto de su obra. Esta figura funciona como un tropo particular en su escritura, con una fuerte tendencia a la *diferenciación* del objeto estético y por lo tanto a su distorsión. Se trata de un recurso tropológico que se desarrolla a través de los desplazamientos generales que sufre el referente poético en la obra de Bolaño debido a la influencia excesiva de la repetición. Por tal motivo, me concentro en el desplazamiento referencial de dos objetos de representación: el rostro y el cuerpo. Estos objetos se construyen en la narrativa de Bolaño mediante un ejercicio de identidad repetitiva, cuya condición de objetos simbólicos se juega entre la mismidad y la alteridad, produciendo efectos muy específicos en la lectura del texto y en la construcción ideológica del discurso. En otro nivel, se puede decir que el propósito de mi estudio es el análisis e interpretación del rostro y el cuerpo como temas preferenciales de la narrativa de Roberto Bolaño, en tanto la representación de éstos se produce mediante repetición y diferencia.

Para explicar el modo en que la repetición y la diferencia afectan la representación, se despliega una definición de la repetición en varios campos disciplinarios: como tropo, recurso poético, figura psicoanalítica, instrumento de análisis existencial y juego crítico. A lo largo de cada uno de estos campos, la repetición abre diferentes perspectivas de la diferencia, por lo cual todo el estudio de las identidades simbólicas está basado en el poder de las diferencias que las construyen y deconstruyen.

En la sección “Repetición y diferencia: usos y aplicaciones”, establezco una descripción de los movimientos que implican los diversos procesos de repetición y diferencia. No hago una historia de la diferencia, sino de la repetición, precisamente porque la diferencia se separa de la forma tradicional de la historiografía intelectual. Al revés, sólo es posible historizar desde la repetición, dando cuenta de las rupturas y discontinuidades discursivas que, a la manera foucaultiana, hacen fracasar la historia de la identidad y abren el camino de la diferencia.

En la concepción retórica de la repetición como diferencia dentro del pensamiento de Paul de Man (1990), se demuestra por qué, a nivel tropológico, la historia de la diferencia es una historia de la resistencia a la linealidad que constituye una repetición. Mientras la repetición funciona como la lógica del lenguaje, la diferencia es el exceso que ‘emancipa’ al significante de la lógica binaria del signo lingüístico. Según de Man, los tropos “solían formar parte del estudio de la gramática, pero también eran considerados el agente semántico de la función específica (o efecto) que la retórica cumple como persuasión y como significado. Los tropos, a diferencia de la gramática, pertenecen primordialmente al lenguaje. Son funciones de producción textual que no siguen necesariamente el modelo de una entidad no verbal, mientras que la gramática es, por definición, capaz de generalización extralingüística” (29). Esta definición es fundamental en este estudio, sobre todo porque la tropología pasa a ser el modo en que la gramática queda postergada, y con ella cualquier modelo de lenguaje que se proponga ser metalenguaje o modelo cognitivo de la realidad a partir de un aparato lingüístico. De Man agrega que, de hecho, al ser la postergación tropológica una resistencia a la teoría gramatical, también es “una resistencia a la lectura” (29). Este argumento deviene finalmente en una postergación de los modelos interpretativos que no dan cuenta del exceso, y la consecuente desfiguración, que

produce cualquier tropo en la producción del texto literario. Tal grado de diferencia, en tanto exceso, nunca puede servir plenamente como enfoque analítico: la repetición muchas veces es usada ideológicamente como regla, normativa y fundamento de autoridad para el estudio del lenguaje, reprimiendo la acción diferencial del tropo.

No obstante ello, el enfoque de este trabajo es el análisis de la repetición para hallar las rupturas por donde se origina la diferencia. Y tal tipo de enfoque, al ser crítico con respecto a cualquier ideología de la presencia, obliga a que los análisis que emprendo estén basados en una cierta desconfianza del lenguaje de la narrativa de Bolaño, o sea, en una resistencia a la lectura lineal de su literatura. Pienso que fue el propio Bolaño el que insistió más en ello, convocando el desplazamiento semántico con una frecuencia inusual y obstruyendo cualquier mirada transparente del lector.

Como se verá, un recurso tropológico como la repetición no sólo tiene efectos poéticos, sino también existenciales, políticos, filosóficos, sociales e ideológicos. Bolaño utiliza la repetición para mostrar la *diferencia* en la constitución idéntica del objeto narrativo. Este gesto poético consiste, según Deleuze (1988), en que “cuando consideramos la repetición como objeto de representación, la comprendemos mediante la identidad, pero también la explicamos de manera negativa” (450). La negatividad es, aquí, el modo de la *diferencia*, residuo y alteridad que habitan en cualquier discurso.

Se puede decir que en este estudio el propósito principal es analizar la narrativa de Bolaño en relación a cuatro ejes: por un lado, la repetición y la diferencia; por otro, el rostro y el cuerpo. La perspectiva teórica que permite abordar la dinámica del eje, por su parte, no desarrolla retóricamente los problemas simbólicos de la obra narrativa de Bolaño, sino que deconstruye los símbolos

mediante un análisis retórico, para realizar una hermenéutica de los restos o residuos dejados por ese análisis. En ese sentido, los objetivos secundarios son de orden interpretativo y crítico, al trabajar los significantes sin reducirlos a la estructura de un significado unívoco con el fin de captar los excesos que constituye la producción literaria de Bolaño. Estos excesos, tomados también como residuos o restos, consisten básicamente en un desplazamiento semántico y sintáctico de cualquier orden simbólico, tanto en su obra como en el análisis de ésta.

Hechas estas consideraciones, es posible adelantar la hipótesis que guía mi trabajo y particularmente mi análisis sobre “La parte de los crímenes”. En la obra de Bolaño, la repetición y la diferencia promueven un errático comportamiento del objeto narrativo<sup>1</sup> durante el proceso de escritura. Esto impacta profundamente la experiencia de leer su literatura, y es una de las razones por las que se puede sugerir a la anamorfosis como hipótesis de lectura para Bolaño<sup>2</sup>. Propongo mirar desde esta

---

<sup>1</sup> La noción de objeto narrativo pertenece al orden del discurso. Se refiere semióticamente tanto al texto narrativo como a los objetos de la narración, cuales son sus referentes, problemas y temas, símbolos y signos. En este sentido, el objeto narrativo es tanto la forma como el contenido del discurso. Asimismo, la noción de objeto narrativo está tomada aquí de los trabajos de Foucault (1968), que coloca al concepto dentro del orden discursivo. Éste, a su vez, se manifiesta como verdad contingente, vulnerable al poder, y como dispositivo de lenguaje semióticamente heterogéneo, que aborda lo semántico, lo histórico, lo social y lo estético y que puede activar la crítica del poder: “una verdad que es del orden del discurso —una verdad que permite tener sobre la naturaleza o la historia del conocimiento un lenguaje que sea verdadero. Es el status de este discurso verdadero el que sigue siendo ambiguo” (311). En esta ambigüedad se inscribe el errático comportamiento objetual del que hablo. Allí mismo, además, se encuentran las divisiones genealógicas (que abarcan también las áreas del saber: la literatura, el arte, la historia, por ejemplo) que se expresan como dispositivos de lenguaje. La literatura como dispositivo contiene, más bien, es un objeto del discurso, del orden y de la subversión del discurso. Por lo tanto, *objeto narrativo* aquí es el dispositivo de lenguaje construido por Bolaño, cuya complejidad semiótica y hermenéutica abren la escritura a la dinámica del orden y del desorden, del poder y la crítica, gracias al influjo de la repetición como diferencia.

<sup>2</sup> La anamorfosis es una intuición de muchos análisis de la obra de Bolaño, usada especialmente para referirse a la distorsión óptica que producen sus textos. Consiste en una deformación reversible de una imagen, tal como se puede ver en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein el joven (para un estudio general de la anamorfosis en la pintura de Hans Holbein el joven, ver Calabrese 2001: 73-92). Ahora, aplicado a un texto verbal, distorsión óptica es un concepto impreciso: se puede hablar de ilusión referencial, distorsión significante. Aprovechando la particularidad de la anamorfosis producida en el cuadro de Holbein el joven (una calavera), Lacan (1988) ha llevado al plano psicoanalítico la noción de anamorfosis, de ahí su uso en relación a la subjetividad y a otros contextos no visuales. Concretamente, señala que con la anamorfosis, “la ilusión misma se trasciende, se destuye, mostrando

posición la literatura de Bolaño, ya que en ella destacan los cambios de perspectiva, las ilusiones ópticas y los esfuerzos intelectuales para clarificar figuras distorsionadas, que suelen aparecer durante la lectura; no obstante, realizo una crítica a la interpretación anamórfica, especialmente en relación a “La parte de los crímenes”, pues leo la producción de cadáveres como una forma de la realidad, distorsionada desde antes de su representación como imagen. El cadáver es una especie de *diferencia* fundacional que rompe la cadena de repetición en la cual se basa la vida humana. Complementando esta propuesta, sugiero también pensar el tiempo de la narración dentro del tropo de la repetición, que determina un modo de la historia ambiguo entre la presentificación radical del acontecimiento traumático y la contingencia como tiempo por-venir.

Todos estos elementos configuran la hipótesis que aquí suscribo: el discurso narrativo de Bolaño opera como acto anamórfico de repetición y diferencia, en el cual la construcción de identidad es distorsionada al estar siempre en correlación con formas de la violencia. A causa de ello, formas humanas como el rostro y el cuerpo, deshacen el influjo de la presencia y preparan el camino para el encuentro con el vacío de significado, abismo desde el cual surgiría finalmente un mensaje ético de la estética.

Como se ve, la repetición y la diferencia son algo así como la base intelectual de este trabajo, no su fin ni su propósito. El desglose de la complicada relación de la experiencia humana con el lenguaje, la repetición y la diferencia son el marco más amplio de la acción interpretativa que realizo en cada sección. En consecuencia, las

---

que no está ahí como significante” (163). Asimismo, en relación a la representación en general, señala por medio de la anamorfosis, “en una obra de arte siempre se trata de perfilar la Cosa” (169). Esto es particularmente importante para mi interpretación del cadáver en Bolaño, como se verá en el último capítulo analítico de este estudio.

lecturas teóricas que proveen de fundamento a un análisis sobre el cuerpo o sobre el rostro están desarrolladas de forma específica en cada capítulo analítico. En “Rostro y nombre: figura y desfiguración”, hago un recorrido hermenéutico por gran parte de la obra de Bolaño, analizando el modo en que presenta y representa el rostro, el nombre y los fundamentos simbólicos de la identidad subjetiva. Para ello me baso en la teoría del duelo político y en los efectos traumáticos de la violencia, pasando por la teoría lacaniana del espejo y la necesidad de la teoría contemporánea de distorsionar el poder del rostro y del nombre; el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre el rostro funciona como centro de la discusión, al menos hacia el final del acápite. Este mismo demuestra que *2666* es una preocupación especial en esta investigación, pero no la única.

Lo mismo resulta aplicable para el siguiente apartado analítico, “Cuerpo, cadáver y repetición en *2666*”: aunque sus cuatro partes se basan fuertemente en las diferentes novelas de *2666*, hago mención a varias otras obras de Bolaño. Aquellas otras que ocupo y analizo son: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, 2007), *Monsieur Pain* (1999), *La pista de hielo* (2009), *El Tercer Reich* (2010), *Estrella distante* (1996, 2009), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (2009), *Nocturno de Chile* (2000), *Putas asesinas* (2001) y *Llamadas telefónicas* (2008). De *2666*, analizaré las secciones “La parte de Fate” (292-440), “La parte de los crímenes” (441-791) y “La parte de Archiboldi” (793-119). Dejo fuera su crítica, reunida en *Entre paréntesis* (2004), y la poesía de libros como *Los perros románticos* (2006) o *La universidad desconocida* (2009), no porque no estén en proximidad con los temas tratados aquí, sino porque son objetos estéticos e intelectuales que requieren condiciones singulares de análisis.



A lo largo de todos estos textos construiré una lectura que, basada en la propiedad diferencial de la repetición, discute las formas representativas del rostro y del cuerpo, tocando temas laterales como la violencia, el tiempo o la memoria, la muerte, la experiencia humana o la percepción. De tal forma, los objetivos generales que persigo son (1) leer retóricamente a Roberto Bolaño con el fin de entender la repetición y la diferencia como dos acciones tropológicas conjuntas, que promueven el desplazamiento del objeto narrativo; (2) analizar diversos textos de Bolaño y, especialmente, “La parte de los crímenes” de 2666, bajo el doble prisma de la repetición y la diferencia, vinculando su diseminación teórica con algunos objetos fundamentales de la escritura de Bolaño, como son el mal, la muerte y la violencia; (3) demostrar la manera en que la narrativa de Bolaño desfigura cualquier discurso de identidad a través de los procesos de distorsión, dispersión y digresión con que se produce el desplazamiento referencial y simbólico, concentrándome principalmente en el significado que recibe el rostro en su obra; (4) describir el modo en que el cuerpo es objeto de deconstrucción por parte de Bolaño, sobre todo en relación a nociones cerradas como raza, sexo o cadáver; (5) analizar los complejos significados de la figura del cadáver en relación al cuerpo y a la ética, en “La parte de los crímenes”.

Estos objetivos demuestran que mi compromiso intelectual con la obra de Bolaño no solamente es poética o narratológica, sino política y filosófica, además de ética. Al mismo tiempo, demuestran por qué la obra de Bolaño no solamente debe ser leída basándose en el poder del mercado editorial que la levantó, sino también por su capacidad de establecer rupturas discursivas a través de las cuales se desliza unas de las críticas sociales y humanas más originales y radicales del último tiempo.

## Capítulo 1. Repetición y diferencia: usos y aplicaciones

En esta parte, desarrollo los diferentes discursos teóricos que intervienen en la construcción de mi investigación sobre la narrativa de Bolaño. Tales discursos están en directa relación con las nociones de repetición y diferencia, de modo tal que son un mecanismo de descripción de estos elementos. Al mismo tiempo, las referencias a la obra de Bolaño que realizo aquí sirven para la justificación del problema que he elegido discutir, ya que en esas menciones a la obra se confirma la importancia que tienen la repetición y la diferencia en la construcción del texto narrativo.

### 1.1 Repetición y retórica

Dentro de los estudios retóricos de la literatura, la subordinación de la poética a la lingüística, que Jakobson propusiera hacia 1958 en el congreso de Bloomington (1981: 354-411), produjo una suerte de modelo unificador que dio soporte a la continuidad entre formalismo y estructuralismo<sup>3</sup>. El apogeo de esta unión y su posterior deconstrucción marcan el ritmo de la teoría literaria del siglo XX, como se podrá ver en el trabajo crítico que realiza Paul de Man (1983; 1990).

En este devenir, la repetición ha ocupado un lugar fundamental. Jakobson reconoce primero que la repetición es un concepto histórico de los estudios retóricos.

---

<sup>3</sup> La teoría de Jakobson básicamente se desarrolló en torno a la prioridad lingüística del estudio poético, en donde la retórica pasaba a formar parte de las estructuras gramaticales y agramaticales, como lo demostró con su teoría de la metáfora y la metonimia. Con estas dos categorías pudo afirmar que “el análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje” (1981: 363). Asimismo, señala al final de su conferencia que “el tiempo en que lingüistas e historiadores de la literatura evitaban cuestiones de estructura poética está ya sin remisión detrás nuestro (...) Todos los aquí presentes nos percatamos claramente de que un lingüística que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes” (394-395).

Esto se comprueba en la atención que recibió por parte de los estudios poéticos desde la Antigüedad en adelante (Lausberg xii). En cada caso, el análisis retórico de la repetición se definiría principalmente por el análisis e interpretación de los tropos y figuras que aparecen en un discurso y que provocan efectos de repetición del significado.

Para Lausberg (§§ 538-1054, 50-219), los tropos y las figuras donde aparece la repetición forman parte del *arte de la retórica*, específicamente del *ornatus*. El *ornatus* es el modo más codiciado de la retórica pues supera el resultado de la corrección elocutiva; en consecuencia, el *ornatus* no sólo permite que el discurso sea *bueno* sino, además, *bello*. Dentro del *ornatus* se encuentra a los *tropi* y a las *figurae*. Los primeros son los que conocemos todos como figuras retóricas: *metaphora*, *metonymia*, *synecdoche*, *emphasis*, *hyperbole*, *antonomasia*, *ironia*, *litotes*, *periphrasis* (57-93). En todas ellas la repetición está presente, ya sea por *similitudo*, como en el caso de la *metaphora*, o por *reduplicatio*, como en el caso de la *metonymia*. Lo mismo vale para el *emphasis*. Como se deduce, la repetición estará consignada en la mayoría de los procesos tropológicos a través de las *figurae*. Es debido a esto que no hay acuerdo con respecto a la separación, unión o subordinación entre tropos y figuras -en mi caso, he seguido la decisión de Lausberg de ponerlos separados. Tanto tropos y figuras caracterizan, no obstante, por estar concentradas en los *afectos* del discurso (§ 601, 94).

Como figura, la repetición está presente entre las de *adiecto*, en donde actúa como “encarecimiento [del sentido], encarecimiento que las más veces obra mediante los afectos, pero que también puede influir intelectualmente” (§ 607, 97). Un ejemplo claro de ello es la *polisíndeton*, que en Bolaño encontramos así: “Y después yo preparé café, no sé qué hora sería pero era muy tarde y las dos debíamos de estar

cansadas aunque no lo dejáramos traslucir, y cuando volví a la sala...” (*Amuleto*, 51; itálica mía). Una de los modos más usuales de la repetición se expresa a través de la repetición de palabras; puede ser al principio, al final, intermedia, separada por frases, por comas o puntos. A esto Lausberg lo llama, en su conjunto, *geminatio* (§ 612, 98).

En las diferentes formas de la *anadiplosis* encontraremos nuevamente a la repetición. Un ejemplo en Bolaño: “Todos te van a dejar, Rafael, le gritaba desde la ventana de mi cuarto en el hotel Los Claveles mientras Rafael se perdía entre el gentío, *menos yo, cabrón, menos yo*” (*Los detective salvajes*, 179; itálica mía). También como *gradatio*: “Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado” (*Los detectives salvajes*, 201). Como anáfora: “Yo lo vi. Yo doy fe. Yo estaba sentada en otra mesa...”; y como epífora: “la mujer a la que estás siguiendo, la mujer que ha salido subrepticamente de casa de Remedios Varo, es la verdadera madre de la poesía y no tú, la mujer tras cuyos pasos vas es la madre y *no tú, no tú, no tú*” (*Amuleto*, 73; itálica mía); o como sinonimia: “éxito, debe querer decir convoco, llamo, exhorto, hasta conmino, a ver...” (*Los detectives salvajes*, 217). Este último texto puede entenderse también como *traductio*, que es otra forma de la repetición y que demuestra el poder intelectual de ésta.

Algunas figuras clásicas de repetición no son convocadas en la escritura de Bolaño: el *isocolon*, el *homoteleuton*, por ejemplo, debido a que funcionan con morfemas y no con palabras, siendo más apropiados para el verso. La *paranomasia* sí es posible encontrarla: “Elemental, porque no puede leer más que literatura

desesperada o para desesperados, *tanto monta, monta tanto*” (*Los detectives salvajes*, 202; itálica mía). Este ejemplo, a su vez, puede entenderse como *poliptoton*.

En sí misma, la repetición tiende hacia una forma *amplificada* de la sinonimia. En Bolaño, un ejemplo sofisticado de lo que esto implica podemos encontrarlo en su uso del *símil* con exceso retórico: “Enrique quería ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (*una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño*) a la postre...” (*Llamadas telefónicas*, “Enrique Martín”, 38; itálica mía). En esta cita se ve con claridad el exceso retórico de la *sinonimia* en Bolaño, una figura del discurso no sólo del texto sino de la ideología narrativa de Bolaño.

Hay ejemplos incluso donde el exceso se ve amplificado. Verbigracia, en cuanto sinonimia que se manifiesta como diferencia: *variatio, distinctio* (§ 660, 130). Eso funciona en Bolaño de esta forma: “Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil” (2666, 703). Repetición y diferencia, como Lausberg observa y se confirma en estos ejemplos.

Seguidamente, existe en la clasificación retórica de Lausberg todo un grupo de figuras que van de la omisión a la *detractio* (*zeugma, elipsis*) y que, aunque es posible de encontrar en los textos de Bolaño, no pertenece como tal al núcleo de su poética. Por ello, propongo que su literatura no es tan elíptica como redundante, excesiva, obsesionada con la autonomía sinonímica, con la comparación exagerada y con la amplitud del discurso. Prueba de ello es la longitud de sus novelas o el carácter

fragmentario y a la vez integrador de sus cuentos, que bien pueden considerarse como proto-novelas. Clave también en este sentido es la digresión. Todo ello significa para esta investigación un juego de repetición y diferencia que describe el paisaje narrativo de Bolaño, aunque en un nivel que apenas supera el párrafo. Es importante revisar cómo esta tropología influye en la poética de Bolaño, en la ideología del discurso con que escribe.

## 1.2. Repetición y realismo

En el estudio poético de la narrativa, es indispensable relacionar la repetición con el realismo literario, pues en el realismo cobró una mayor presencia y complejidad como elemento tropológico del discurso de la novela y de la ficción.

Precisamente Barthes (1972), en “El efecto de realidad” (95-101), explica que todo el procedimiento notarial de la novela realista, especialmente en su preocupación por el detalle, forma parte de un fundamento descriptivo de lo real en el lenguaje. Señala que los antiguos habían concebido esto con un tropo específico, capaz de explicar por ejemplo la visita a la ópera que realiza Mme. Bovary. Se trata de la *hipotiposis*, que quiere decir: poner ante los ojos del auditor el objeto de la descripción. Con este tropo, como con la notación y la descripción realista, sucede que lo real se somete a la lógica del deseo, a causa básicamente de la propia resistencia de lo real a ser descrito (99). Esto acontece a través de la notación, de la descripción, del detalle y de la repetición. Esta última funciona dentro de lo que Barthes llamará hacia el final de su artículo *ilusión referencial*, en la cual la repetición del objeto de la descripción permite crear la ilusión de su realidad: por ejemplo, un reloj que es descrito con detalle domina repetidamente el espacio de la narración, creando la ilusión de poder verlo en sí mismo como objeto. Pero no se trata más que

de un deseo de lo ‘real’; a consecuencia de esto, en la *ilusión referencial*, “suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo ‘real’ reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo” (100)<sup>4</sup>.

En su esquema de trabajo sobre la *repetición* en el realismo alemán del siglo XIX, Eric Dowling (2000) vincula este texto de Barthes con el de Jakobson titulado “Sobre el realismo artístico” (1980). En tal texto, el crítico ruso dirá que la repetición funciona como notación detallada del referente en cuya persistencia tiene lugar la desautomatización perceptual del mismo objeto referencial. Cabe recordar que este último elemento es clave para las primeras vanguardias poéticas. La existencia de un tropo como el de la *hipotiposis repeticional* funciona siempre como paradoja de realismo y artificio en tanto es exceso y desfiguración del referente que se pretende convertir en *real*. La *repetición*, que busca identidad de la expresión con lo que denota, desfigura la identidad del lenguaje con realidad y provoca el extrañamiento<sup>5</sup>.

En Bolaño esto aparece con frecuencia, pero no precisamente a través del detalle de un objeto presente; al contrario, se puede apreciar más bien como descripción de un objeto visible-invisible, como es el caso de imágenes que se ven dentro del texto narrativo, a través de él. Por ejemplo, en “Fotos” de *Putas asesinas* (197-206) el narrador describe a Belano observando un álbum fotográfico e inventa

---

<sup>4</sup> Esto, por cierto, es entendido con absoluta claridad por Ducrot y Todorov en su *Diccionario de las ciencias del lenguaje* (1995), al explicar el ‘discurso de la ficción’; al tocar el tema del realismo, concluyen que éste se comporta a través de un exceso descriptivo del referente, que lo hace paradójicamente más artificioso (301).

<sup>5</sup> Algo muy similar ocurriría con el *déjà vu*, que puede ser entendido como *repetición* de un hecho y como *desautomatización* semántica: por ejemplo, cuando una palabra aparece repetidas veces en la mente, puede llegar a perder su significado habitual, es decir, aparecer como diferente de sí misma. Ésta es una reflexión de Paolo Virno (11).

historias a partir de cada imagen. Igualmente en “Sensini” de *Llamadas telefónicas* (13-29), el narrador contempla largamente una foto de la hija de su narratario epistolar y, sin conocerla en persona, la compromete en el desarrollo central de la trama. También debieran leerse en esta línea los escritos en el aire de Wieder en *Estrella distante* (2009) y los objetos gráficos que aparecen en *Los detectives salvajes* (1998) -aunque estos últimos, al aparecer en el texto mismo, comportan un sentido más ligado al experimentalismo o a la parodia.

Todos estos son casos de *hipotiposis* de objetos materiales lingüísticos y no lingüísticos, verbales y visuales, que hacen que la narrativa de Bolaño se mueva ambigualmente entre la presentificación retórica de objeto y la negación referencial del mismo. Este modo no utilitario de comprender los recursos tropológicos se aplicaría al uso que el autor da al símil: éste no ofrece solución, pues un objeto se parece a algo y paralelamente no, instalando la posibilidad de la digresión.

La manera en que el narrador en Bolaño desplaza un objeto por otro, como metáfora en la metáfora en tanto repetición y diferencia de la semejanza, es finalmente a través de una permanente metonimia. Ésta surge desde la propia estructura del lenguaje, lo cual refiere nuevamente a Jakobson y a la dinámica de la metáfora y la metonimia. En términos generales, Jakobson vincula la primera a los términos de semejanza, repetición e identidad, y la segunda a los de contigüidad, desplazamiento y diferencia en la generación del discurso del texto (347-395). La metáfora se relaciona especialmente con el romanticismo, lo que significa que el realismo funciona a partes iguales entre una ilusión de referencia y un exceso que lo convierte en diferencia y ficción (Dowing 23); esto explica por qué Bolaño está más cerca de la imagen y de la alegoría que de la elipsis.

En mi caso particular, suscribo la dinámica jakobsoniana de la metáfora y la



metonimia ya que Bolaño siempre estuvo pensando en la estética de la vanguardia para la construcción de sus objetos narrativos (no así en poesía, donde fue mucho más prosaico y conversacional). Como bien lo ha pensado Barthes, lo que el realismo introduce es una diferencia histórica en el concepto de verosimilitud: en la modernidad, la verosimilitud no funciona, como en la antigüedad, por respeto a ‘leyes de género’, sino que “procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión” (100). Esto causa aquél exceso en la figura que la pervierte, lo que produce el experimentalismo, y con él la necesidad “de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación” (101).

## 1.2. Perspectiva crítica

La conclusión de Barthes es una precisa definición de gran parte del debate contemporáneo sobre la representación y su clausura que caracteriza los límites de la vanguardia. No obstante el vanguardismo de Barthes, en su fundamental ensayo *Resistencia a la teoría* (1990: 20-21), Paul de Man cuestiona el hecho de que un autor tan analítico y lúcido como él sostuviera, en “Proust y los nombres” (171-190), que sonido y referente constituyeran en el fondo una unidad mágica, soportada por una creencia colectiva en la palabra literaria. Esto de Man lo califica como caída en el *cratilismo*, haciendo referencia al diálogo *Cratilo* de Platon, en el que se unifica, bajo el sentido de la *mimesis*, sonido y sentido, nombre y cosa (Platón 435 d; 2003: 300).

De Man dirá que esta teoría de la unidad “no es una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable (la paranomasia) (...) que no contiene ninguna declaración responsable sobre la naturaleza del mundo –a pesar de su fuerte

potencial para crear la ilusión opuesta. La fenomenalidad del significante, como sonido, está incuestionablemente implicada en la correspondencia entre el nombre y la cosa nombrada, pero el nexo, la relación entre la palabra y la cosa, no es fenomenal sino convencional” (21). Como consecuencia de esto, la teoría crítica sólo puede operar dentro de una convención, asimilando la resistencia del propio discurso teórico a definir cualquier función retórica a partir de una estética trascendental.

El pragmatismo crítico con que escribe Paul de Man sirve mucho para el desarrollo del discurso teórico de esta investigación. De eso trata la resistencia a la teoría: reconocer como evidente únicamente lo que está en el lenguaje del texto literario, sin develar la literariedad de ese lenguaje, desbordando los límites de cualquier definición (de Man 22). Se trata de un conocimiento evidente pero negativo frente a cualquier relación trascendente. En esta plataforma, la propia teoría no es sino entonces estudio de la ideología con que un texto puede ser leído, crítica de cualquier argumento esencialista, de cualquier discurso que confunda realidad lingüística con lo real en sí mismo.

De Man dice: “la resistencia a la teoría es una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje. Es, por tanto, una resistencia al lenguaje mismo o a la posibilidad de que el lenguaje contenga factores o funciones que no puedan ser reducidos a la intuición” (25). Bolaño procede de igual manera: los contenidos de su narración no logran nunca estabilizarse como naturalidad, ya sean las emociones o reflexiones de sus personajes o el mismo centro de la trama. Pensemos cómo gran parte de la trama detectivesca de *Los detectives salvajes* o de “La parte de los críticos” gira en torno a un objeto plenamente ausente, Cesárea o Archiboldi, quienes son seguidos de lejos a través de huellas precarias, como un libro o un poema visual incomprensible. Al mismo tiempo que la narrativa de Bolaño presenta algo que parece ser real, que tiene

el aspecto de lo real, lo distorsiona, lo vuelve volátil, lo hace desaparecer. Por eso la tendencia en sus novelas de *borrar* personajes: se presentan muchos personajes que hablan y determinan el curso de la narración pero que inmediatamente desaparecen. Casos como los de Abel Romero en *Los detectives salvajes* o Lalo Cura en *2666*.

A consecuencia de ello, este estudio asume como premisa la disparidad entre fenómeno y comprensión, del mismo modo que entre *verdad* y *método*. Esto concede un alto grado de irresolución al uso de la repetición en el discurso de Bolaño: su literatura no se organiza desde un etnocentrismo simbólico, sino desde la *diferencia* y la *inestabilidad* del lenguaje en el texto. La discrepancia entre verdad y método no hace que la disciplina decaiga como ciencia, sino que promueve un nuevo concepto de ciencia, de condición negativa, abierta al juego de la interpretación. En este sentido, nuestros principios metodológicos tienen que ver con el *giro* epistemológico, en los estudios del lenguaje y del discurso, que preconiza la deconstrucción. En efecto, en “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (1989: 383-401), Derrida sentará gran partes de las bases de este concepto de ciencia a través del juego, que se reconoce como el espacio de *inadecuación* del método con el objeto y del concepto con el fenómeno. En este escenario, el científico asume entonces una función de *bricoleur*, es decir, de alguien que no parte de objetos moldeados por su visión teórica, sino que reconoce los objetos de interés científico como partes asimétricas desplegadas a lo largo del espacio del saber y que intenta unir o une de modo precario y provisorio (390).

En sintonía con todo esto, el análisis propuesto aquí será retórico en la medida en que recoja los modos de expresión de la repetición en la obra de Bolaño, pero sin buscar su encuadre o su esquematización. La resistencia a la teoría del acoplamiento metalingüístico debe primar en el hecho mismo de la repetición como diferencia, pues

este gesto constituye la base de la narrativa que analizo aquí.

#### 1.4. Kierkegaard: repetición, diferencia y sujeto

Se puede decir que Kierkegaard dota al tropo de la repetición un contenido existencial, esto es, en lenguaje heideggeriano, fáctico<sup>6</sup>. Esto supone un avance respecto a las reducciones posibles que amenazan al estudio retórico de la repetición. Precisamente por ello, Kierkegaard (1976) se enfoca en la ironía, ocupándola, más que como tropo de la retórica, como medio de expresión conceptual no sentencioso, dogmático o sistemático, en el cual se ilumina un pensar no absolutista. En este nivel, se puede oír a lo lejos la constante confrontación que mantuvo con la filosofía de Hegel, quien en su *Estética* marginara a la ironía como una figura superficial, inútil para la filosofía<sup>7</sup>.

Su libro, *La repetición*, es un texto escrito con el matiz irónico de la autoficción. Firmada con el seudónimo de Constantin Constantius, la obra se deja leer en tres niveles distintos. En primer lugar, el viaje del suscriptor de un diario, que se define a sí

---

<sup>6</sup> Si bien he usado el concepto de *facticidad* y *fáctico* repetidas veces hasta este punto de la investigación, es necesario señalar que en principio la uso en sentido literal para referirme a condiciones circunstanciales, condiciones de hecho. Este sentido debe proyectarse en el contenido hermenéutico que propugna la filosofía heideggeriana, en la cual lo fáctico no significa necesariamente empírico, ni mucho menos, y la plataforma de la facticidad no es otra que la de la existencia; en forma amplia, el análisis existencial de *Ser y tiempo* se convirtió gracias a esta plataforma en *Ontología: hermenéutica de la facticidad* (2008). Dentro de este tejido, la noción de *vida*, tal como aparece en Kierkegaard como relato nivelado de la existencia y en Deleuze como inmanencia y afección, no es ajena a nuestro desarrollo teórico para la comprensión del tropo de la repetición.

<sup>7</sup> Hay diferentes traducciones al español de las lecciones sobre estética de Hegel. En este caso, tomamos como referencia una lectura de la disputa sobre la ironía entre Hegel y Schlegel realizada por Gonzalo Portales (2006: 280 y ss). Según sus propias traducciones de citas del texto alemán, Portales señala que Hegel haría derivar dos caminos posibles a partir de la teoría de la subjetividad fichteana: uno sustancial, que corresponde a la filosofía de Schelling y su perspectiva absoluta, y uno insustancial, que corresponde a Schlegel y su tendencia a ironizar en vez de especular la subjetividad. Esto se extiende a la ironía romántica, considerada por Hegel como una aplicación no filosófica. Aún más allá: este tropo caracteriza una subjetividad que aloja la incertidumbre en relación al contenido del mundo. Así, con la ironía se trata de poner en duda todo aquello no subjetivo: la ley, la verdad, el derecho, lo objetivo de la eticidad y la eticidad de lo objetivo. Como para Platón los poetas, los irónicos desestabilizan la figura del Estado. Evidentemente, la preocupación de Kierkegaard por la ironía y los tropos como mecanismos de expresión incompleta, actúan en contra de las consideraciones hegelianas, recuperando de ese modo el legado romántico del pensamiento alemán.

mismo como psicólogo, a Berlín para un concierto sinfónico que había visto de mucho más joven; tal repetición del concierto hace fracasar las expectativas de revivir emociones pasadas. En segundo lugar, un diálogo epistolar entre este ‘psicólogo’ y un joven narra las aventuras románticas y poéticas de este último, con una mujer a la no sabe si realmente ama y con la que tiene miedo de comprometerse en matrimonio. En tercer y último lugar, la revelación del psicólogo como el mismo autor de todo el texto y de las cartas del joven, que reflexiona entonces en torno a la repetición como fracaso y como éxito. Esta irónica trama, sustentada en el desdoblamiento del autor, en su alteridad, sirve para leer el tropo de la repetición en contexto existencial.

Una de las reflexiones centrales del autor en su libro se centra el relato bíblico de Job<sup>8</sup> y en la dirección que toma la repetición en relación a la vida. A partir de este ejemplo bíblico, el autor visualiza cómo la calamidad es recompensada por Dios una vez que el sujeto se reencuentra consigo mismo, una vez que se ha visto el abismo y la posibilidad de caer en él. La recompensa que Dios otorga a Job no significa el mero retorno de su riqueza y familia, sino su multiplicación; de este modo, repetición no significa recuperar lo perdido, al contrario, significa doblarlo y triplicarlo, obteniendo así algo nuevo, distinto y mejor de lo que se poseía. Bajo este concepto, Kierkegaard asimila la repetición a una figura existencial trascendente: “La repetición (...) es y siempre será una trascendencia (...) Dentro de mis propios confines interiores puedo navegar a placer, pero en cuanto salgo fuera de mí mismo me encuentro totalmente

---

<sup>8</sup> En este famoso libro del Antiguo Testamento, Job aparece como un sujeto rico, feliz y sumamente respetuoso con Dios, pese a que no pertenece exactamente a los pueblos monoteístas. En el texto bíblico se lee cómo el demonio tienta a Dios a probar la fe de Job, a lo cual éste cede permitiendo que el demonio dañe a Job haciendo desaparecer sus riquezas y luego eliminando a toda su familia. En la soledad de su miseria, Job reflexiona sobre la calamidad sin atentar contra la fe en Dios, resignándose a su destino. Pero su mujer despierta en él un sentimiento de irreverencia que Job discute a lo largo de varios cantos sumamente poéticos sobre la calamidad y la responsabilidad de Dios (Job 1-42; 1972: 806-842).

perdido, porque no he descubierto ningún punto arquimédico en que apoyarme ni ninguna otra cosa que me oriente” (224).

Está claro que Kierkegaard objeta la lógica hegeliana de la eliminación/superación como dialéctica de la identidad del sujeto, argumentando a favor de una dialéctica no teleológica, subordinada a la existencia religiosa. La trayectoria subjetiva trazada por Constantin Constantius se asemeja a una historia del sujeto atravesada por el nihilismo que debe ser superado, como Job supera su propia falta de fe, para lograr la rectificación de la identidad y la repetición de la oportunidad existencial.

Al reencontrarse a sí mismo, al saberse alguien en concreto, el joven de la historia amorosa dice:

¿No es esto acaso una repetición? ¿No he recibido duplicado todo lo que antes poseía? ¿No he vuelto a ser yo mismo de tal suerte que hoy puedo conocer doblemente el significado y valor inmensos de mi propia personalidad? (...) En el orden de las cosas profundas de que estamos hablando solamente es posible la repetición espiritual, si bien nunca ésta podrá llegar a ser tan perfecta en el tiempo como lo será en el eternidad, que es cabalmente la auténtica repetición” (274).

Según esto, la repetición esté contenida en una superación del estadio estético, donde el sujeto está tentado a su desorientación; superado ese estadio, se llega a la religión.

Sin entrar en materia, se puede sostener que lo importante de lo pensado por Kierkegaard consistió en poner en circulación a la repetición como tropo de la existencia, en forma concretamente humana, ligándola así a los procesos afectivos del sujeto durante la historia de su desarrollo existencial. Esto es fundamentalmente una operación librada por el trabajo primario con la ironía, en la cual el *autor* se desdobra

y asume la alteridad. Este fenómeno es particularmente importante en Bolaño, razón por la cual he descrito brevemente el pensamiento de Kierkegaard al respecto.

Este estadio existencial, por otro lado, obliga a pensar el aporte del psicoanálisis en torno al problema de la repetición en el comportamiento. Así, me concentro ahora en las reflexiones hechas por Freud y Lacan en torno a la figura, que rápidamente entienden como el lugar de la diferencia, aunque como consecuencia de un proceso mucho más difícil y traumático.

### **1.5. Pulsión de muerte y diferencia como corte**

Como fino comentarista de Freud, Lacan verá la repetición freudiana en directa relación con la repetición de Kierkegaard. En su lectura, cuestionará los preceptos freudianos descolgándolos de la teoría de la transferencia, a la que el psicoanalista vienés habría vinculado inicialmente su experiencia con la repetición, debido a lo cual se centrará en la producción subjetiva de la repetición.

Primeramente, Freud (2004) establecerá su lectura de la repetición dentro del contexto de la transferencia (145-158), discutiendo el recuerdo como técnica psicoanalítica. Freud visualiza un raro fenómeno en el proceso mnémico ligado a los recuerdos reprimidos: el analizado “no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace” (152). Años más tarde, en “Más allá del principio del placer” (1-62), Freud recupera el poder de la repetición y le asigna un significado pulsional. En este importante artículo, la repetición aparece como el mecanismo a través del cual se hace visible la pulsión de muerte. El primer mecanismo que Freud describe como funcional a la inhibición del placer, y que nos aproxima la pulsión de muerte, está contenido en la misma condición de la ley, o la

legalidad de ésta: *Gesetzmassig* (9). El neurótico genera sus propios mecanismos de displacer, a través de la represión de lo que desea. Luego, Freud analiza el caso de un pequeño niño que, en reclamo a la ausencia de la madre, reproduce el abandono de ésta a través de la desaparición inducida de sus propios juguetes (*Fort*). Esto hace pensar a Freud que las funciones represivas del placer son independientes de las funciones de placer y que están más profundamente arraigadas que éstas. El hecho de que el niño estaba más preocupado de la condición de desaparición y del acto de reproducir el abandono que del momento en que se reencontraba con sus juguetes (*da*), es confirmatorio de la hipótesis. En consecuencia, asegura Freud, confrontada con la cuestión del placer, la compulsión de repetición no podría sino ofrecer displacer al yo (20). Sumar ambos, displacer y repetición, da como resultado que la compulsión a la repetición (como displacer) aparezca como “más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer que ella destrona” (23)<sup>9</sup>.

La manera en que Freud construye estos argumentos, la compleja definición que ofrece de compulsión a la repetición, advierten de su intención especulativa y de su proximidad con el existencialismo o con el pensamiento que recupera lo trágico.

---

<sup>9</sup> Lo que sigue a estas conclusiones parciales, son las complejas especulaciones biologicistas que Freud intercala en este estudio. Entre ellas encontramos desarrollado principalmente el concepto de ‘retorno a lo inanimado’, definido aquí como pulsión de muerte en tanto retorno a lo mismo al que todos los organismos vivos tenderían indefectiblemente. En el movimiento descrito, la dirección no puede ser hacia adelante, sino hacia atrás, hacia un estado anterior, pero que tiende hacia adelante a través de la pulsión. De hecho, en relación al juego del niño Freud observa que la compulsión puede contener un indicio de placer, lo que sólo puede incrementar la condición pulsional de la repetición. Pero, se pregunta Freud, “¿de qué modo se entrama lo pulsional con la compulsión de repetición?”, a lo que responde: “aquí no puede menos que importárenos la idea de que estamos sobre la pista de un carácter universal de las pulsiones (no reconocido con claridad hasta ahora o al menos no destacado expresamente) y quizá de toda vida orgánica en general. *Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de estado interior* que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas” (36). Agregando el hecho de que la pulsión de no pueda ir sino hacia atrás, y que para Freud ergo “todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte*; y, retrospectivamente: “*Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*” (38).



Sus lineamientos en torno a la compulsión a la repetición se refieren a una violencia traumática que expone la vida anímica a la pulsión de muerte (33).

Tal posibilidad combinatoria entre compulsión de repetición y pulsión de muerte iluminan la repetición en términos psicoanalíticos. En Bolaño, esta modalidad se expresa sobre todo en relación con el recuerdo como trauma, con sus diferentes relatos sobre la violencia de la memoria política y con una estructura de repetición de la historia (en esa línea está construida la vinculación narrativa entre el nazismo y las mujeres asesinadas en Santa Teresa en 2666).

Lacan afina este concepto de repetición. Según él, Freud llega a la repetición desde la decepción que le produce la experiencia de la transferencia, fracaso del discurso del recuerdo del paciente y fracaso del terapeuta durante su propio proceso de autoanálisis (47). Los conceptos de rememoración y reproducción no son más que conceptos adicionales de la figura de la repetición, dice Lacan, porque ésta está centrada en el fracaso del discurso. Debido a ello, funciona a nivel del inconsciente, a saber, en el discurso mismo de la falta, en el discurso acerca de lo que no tiene lenguaje (51).

La repetición acontece en aquello donde el sujeto falta. Pero en el lugar de la falta el sujeto es *halado*, *llamado*, a la presencia de la falta, o sea, es llamado a su ausencia. De este modo, la repetición se estructura como un lenguaje que fracasa al llamar al sujeto, pero que por este mismo motivo lo *hala* “por cierto camino del que no puede salir” (59). Agrega que “lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce”. Lacan recupera con ello el significado que Kierkegaard atribuye a la repetición de Job, en donde el retorno de lo mismo trae algo nuevo.

Todo esto aparece soportado por un nuevo concepto que Lacan introduce: el *azar*, la *tyché* griega, también conocida como destino. Esto representa una nueva arista en la descripción de la repetición: aunque ésta actúa como *devolución*, retorno de lo reprimido, lo hace a partir de una concepción del destino como *azar*, es decir, como una arbitrariedad donde el sujeto es llamado a la falta y donde se produce la repetición de algo completamente nuevo: “la repetición exige lo nuevo; se vuelve hacia lo lúdico que hace de lo nuevo su dimensión” (69).

Lo que queda pendiente en esta definición de la repetición, dice Lacan, es lo que acontece como lo Real del sujeto en tanto falta, cuya trayectoria va del trauma mismo a la lógica del fantasma. Tal desarrollo tendrá lugar en otro Seminario, dedicado a *La lógica del fantasma* (inédito). En este texto, en términos bastante generales, la lógica del fantasma es un objeto relacionado principalmente con la estructura del significante, con el lenguaje e incluso con la estructura gramatical. Pero el lenguaje que la identifica mejor que cualquier otro, es el del sadismo. En tal discurso, la repetición aparece como el mecanismo fundamental para producir la perversión.

Esta ligazón permite a Lacan reflexionar sobre el encuentro con el Otro como cópula que deviene perversión en el acto de repetición del acto sádico. En tal cópula, lo único que se mantiene realmente presente es la repetición del acto. Allí el Otro se hace más radical y más fuerte, cuanto más suprime al yo. Este argumento es clave para entender por qué la víctima (del acto sádico, por ejemplo) derrota a su manera al victimario; es un tipo de relación que Bolaño también explorará en “La parte de los crímenes” en 2666. Tal tipo de argumento aleja, desde un principio, a la repetición de la marca originaria: la repetición no es mera reproducción de la marca de origen, sino borradura. La repetición trabaja desde la borradura de la marca que se repite, en el

desdoblamiento de la presentificación.

A partir de esta noción de borradura, Lacan elabora un concepto sumamente complicado de la repetición. Se trata de pensar la repetición como bucle, que significa 'circularidad del enunciado'. En la medida que esta circularidad está provista por el Ello, Lacan dirá que es el Ello el que dirige la repetición. En tanto escritura y lógica del fantasma, el Ello puede establecer un corte en el bucle infinito en que el sujeto se entrapa bajo el signo de la alienación.

Tal cosa explica, desde otro punto de vista, la manera en que la repetición se relaciona con la pulsión. La repetición del uno en el acto hace que lo que adviene como repetición pase como repetido, devenga repetido en tanto devenir de repetición. La importancia de la repetición se vuelve visible cuando el sujeto repite el acto de asir al Otro como significante, aun cuando el Otro no se encuentre en él y lo real aparezca imposible. Y gracias a que el Otro no se encuentra en él, el sujeto repite el acto de asir al otro y con ello produce sujeto. La propia constitución del sujeto es producto de la repetición, en tanto acto en donde el Otro parece estar, acudir, pero al que en realidad *falta* de modo originario. Acto de repetición no pueden sino ser otra cosa que otredad de lo otro que falta, *diferencia*.

### **1.6. Diferencia y repetición**

Si la repetición encuentra la expresión más sofisticada de su contenido en la liberación de la falta, entonces es posible abrirla completamente a la alteridad que la subyace. Esto sólo es posible si la dimensión trascendental de la repetición queda excluida y la repetición torna su rostro a la inmanencia de su pura *performance*, que sería la *diferencia*. Me parece que eso es lo que Deleuze propone en su importante *Diferencia y repetición* (1988).

Considerando el camino abierto por Kierkegaard, Deleuze establece la tipología diferencial de la repetición categorizándola como singular y general, de presentación y apresentation, de representación e irrepresentable, por fuera y dentro, en un tipo de movimiento donde el concepto está sin concepto (20, 42). Pero esta ‘asignificancia’, Deleuze la conecta con la fuerza dionisiaca (31). Por esto mismo, la repetición está en contra de la ley, de la naturaleza y de la moral: “si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un extraordinario contra lo ordinario, una instantaneidad contra una variación (...) Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística” (53). En esta realidad, la represión que Freud asociaba a la repetición funciona dentro de sí misma: “Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir determinadas cosas o determinadas experiencias más que sobre el modo de la repetición” (45). Del mismo modo que para Lacan, la repetición es un objeto en sí mismo, que produce movimiento en el lugar de la represión, ya que en eso se basa la pulsión de muerte: en su repetición.

Como campo de fuerza, la repetición permitirá ir en contra de lo general y de lo representacional, de la mediación simbólica incluso, para estar en la base de lo diverso. Este diverso no nace de lo semejante, sino de lo diverso mismo que se hace semejante como cuerpo de la diferencia. Tal modo de operar no puede sino estar vinculado, para Deleuze, con el teatro: la repetición ocurre en escena, en acto, produce lo mismo que repite a través de su representación, y ésta misma debe estar superada por la repetición al no producir algún concepto de lo que representa. En Nietzsche y Kierkegaard, dice Deleuze, “hay algo completamente nuevo (...) Ya no reflexionan sobre el teatro a la manera hegeliana. Tampoco hacen un teatro filosófico.

Inventan, en la filosofía, un equivalente del teatro, y con ello, fundan ese teatro del porvenir, al mismo tiempo que una filosofía nueva” (43).

En esta filosofía nueva, la repetición es la pura diferencia; no es el bucle, es el corte; no es el sujeto, sino su manera de faltar a la sujeción en el proceso de la producción subjetiva misma. En ese sentido, provee una definición nueva de la escritura literaria, donde el uso de la figura de la repetición se comporta de modo negativo en el discurso para transformarse en un contenido subversivo en el sujeto.

Al mismo tiempo, la *puesta en acto* de Deleuze no hace olvidar que la repetición es un gesto peligroso, unido a la falta del sujeto y a la violencia de la historia. Pero gracias a ello, en cada corte que realiza en el *continuum* aparente de la vida y la naturaleza, la repetición otorga la posibilidad de un relato radical y mesiánico: el del futuro, el de la diferencia, el de una referente o un contexto referencial distintos.

Me parece que desde ahí se puede leer a Bolaño, acorde con los desafíos de representación que interpone con sus textos. Bolaño mantuvo una preocupación única por la catástrofe del pasado (el nazismo, los golpes de estado) y por la del presente (los crímenes de Santa Teresa), y sólo esbozó una rúbrica del futuro (‘2666’). Tal manera de comprender la estructura temporal, arraigándola en la violencia, hace necesaria una concentración específica del análisis en las *diferencias horizontales*, representativas, de los referentes narrativos que están sujetos a procesos de repetición y diferencia.

En términos concretos, me concentraré en dos objetos de máxima importancia en la obra de Bolaño donde la repetición ejerce su corte para abrir la alteridad y comenzar la subversión del significado poético: en el rostro y en el cuerpo. El

primero, vinculándolo a los procesos de deformación, desfiguración y ausencia del trauma mismo que define al rostro. El segundo, vinculándolo a la experiencia de su finitud como objeto biológico, a saber, al cadáver. Este último, al subvertir la imagen de la finitud misma, al cuestionar el fin de la vida, cobra forma como lenguaje que ejerce un corte al bucle natural de la vida, para instalar el duelo y la ética de un testimonio imposible. En tales procesos, me concentro ahora.

## **Capítulo 2. Rostro y nombre: figura y desfiguración en la narrativa de Roberto Bolaño**

### **2.1. Antecedentes**

En “La parte de Archimboldi” de *2666* de Roberto Bolaño encontramos un pasaje narrativo de tremenda utilidad para comprender el significado del rostro en su obra. En el pasaje del que hablo están reunidos Bubis, la baronesa von Zumpe y el crítico Lothar Junge en Maguncia, en la casa de campo de este último. En la casa hay más comensales, entre los cuales destacan un filósofo y un escritor local. La mujer del escritor local interroga a la baronesa von Zumpe, actualmente esposa de Bubis, por el origen de su vestido. Parisino, señala la baronesa, ante lo cual la mujer del escritor guarda un silencio sumamente hostil. El narrador advierte que este silencio es contravenido por su rostro, que se convierte

en un discurso o memorándum de los agravios sufridos por la ciudad de Maguncia desde su fundación hasta aquel día. La suma de sus visajes o morisquetas... recorrían a la velocidad de la luz la distancia que media entre el resentimiento puro y el odio larvado hacia su marido, en el que veía representadas a todas las personas, a su juicio innobles, que estaban sentadas a la mesa... lo que pasaba en el rostro (o alma) de una comensal” (1025).

La manera en que el rostro de alguien puede expresar tantos significados para el narrador, con la determinación final de referirlo al alma, convence de la importancia del rostro en la narrativa de Bolaño. Pocas veces, a lo largo de toda la obra de este autor, se podrá encontrar una referencia tan directa en la cual un objeto de la realidad

se pueda expresar como alma. Pero el rostro es una excepción: es el objeto que brinda sustento a un romanticismo esencial, metafórico y alegórico.

Esta modalidad alegórica se puede revisar en otro pasaje de la fiesta en Maguncia. Cuando Bubis insiste en saber qué piensa Lothar Junge acerca de Archiboldi, el narrador afirma que “el rostro de Junge se puso rojo como el atardecer que crecía detrás de la colina y luego verde como las hojas perennes de los árboles del bosque” (1029). Este tipo de referencias al rostro son también frecuentes en la escritura de Bolaño e implican la notoria influencia de las pinturas de Arcimboldo en la construcción del discurso narrativo. A través del rostro, como con ninguna sección del cuerpo, el narrador entrega información valiosa de los personajes y de las acciones mismas -hecho sólo contradicho por la presencia hegemónica de los cadáveres de mujeres en la última parte de *2666*-. Más aún, las distintas variaciones de la representación del rostro generan aperturas o cierres en el relato que juegan con los argumentos de la construcción de la trama o, simplemente, en la imposibilidad de reconocer un rostro, hacen que la trama se desvanezca.

La relación con el rostro al leer la obra de Bolaño, sin embargo, no es tan espontánea o transparente como pudiera pensarse. No lo es para la mayoría de los personajes de los libros de Bolaño, que buscan ansiosamente un rostro que rehúye permanente, ni para los propios personajes cuyos rostros son objeto de búsqueda; estos últimos, de hecho, muchas veces se desconocen a sí mismos y tienden a cambiar de nombre, de identidad personal, de residencia, perdiendo la posibilidad de cerrar relatos que les otorguen completitud identitaria. Consecuentemente, los personajes dispersan y desubican su relato autorreferencial por medio de fragmentos esparcidos en el tiempo y en el espacio o por medio de un constante movimiento hacia la alteridad social. Gran prueba de ello son los testimonios de *Los detectives salvajes*:



bajo la excusa de un solo rostro, el de Cesárea Tinajero, aparecen numerosos personajes hablando de otros rostros, los de Belano y Lima, pero para hablar de ellos es imprescindible que los testigos hablen de sí mismos: y al querer hablar de sí mismos, hablan de otros. Un ejemplo preciso de ello son los testimonios de Luis Sebastián Rosado, que intentando hablar de Belano y Lima y de la búsqueda de Cesárea Tinajero, habla de su alteridad social, su lado amistoso y negativo, Piel Divina, y su propio destino como poeta homosexual (152-158, 169-173, 276-279). Algo parecido ocurre con muchos de los personajes que conceden testimonios en la segunda parte de esta novela (141-553).

Al respecto, creo que en *Los detectives salvajes* Bolaño ha manejado con maestría este recurso de desorientación lectora. En esta novela el trabajo con el rostro y el nombre es, de cierto modo, más sofisticado que en obras anteriores. No obstante, en su literatura ‘temprana’, el desarrollo de estos elementos es tanto o más problemático, pues exhibe no sólo el desorden de la identificación sino también la melancolía relacionada con una pérdida por la cual pasa una identificación subjetiva. En este caso, se trata de la pérdida de conexión literaria de Bolaño con América Latina, que está sumamente presente en la elaboración de su primerísima obra (el infrarrealismo y sus referencias a *Hora Zero* o al estridentismo mexicano) y que luego queda al margen en los textos que van de 1984 a 1993.

En principio, es sospechoso que la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* fuera construida a partir de la voz de Ángel Ros, catalán, y no de Ana Ríos Ricardi, argentina. Aunque el personaje femenino es intenso y gatilla la mayor parte de la acción de la trama, su voz es silenciada por Ángel Ros, que no sólo cuenta el desarrollo de los crímenes sino también realiza la confesión epistolar con la que termina la novela.

Lo que relevo, a saber, la marginación representativa de la figura sudamericana, es más claro en un libro de la misma época, *Monsieur Pain* (1999), escrita en 1981 ó 1982 según indicación del propio autor (5), pero publicada mucho después. El texto cuenta la historia de Pierre Pain, acupunturista de carácter paranoico que es llamado a sanar a César Vallejo, el poeta peruano, mientras éste yace agónico en un cuarto de hotel en París. La construcción de la trama posterga permanentemente el rostro y la voz de Vallejo quien, enfermo y postrado, supone una representación del sudamericano (en un contexto francés de preguerra sumamente tenso), a todas luces, traumática. Al mantenerse siempre aislado de la voz, Vallejo adquiere la tonalidad de un sujeto otro, marginal, un *afuera* de la narración. El énfasis en el cuerpo enfermo del poeta exige ver que este aislamiento es material, físico y estético.

En *El Tercer Reich*, novela de 1989 y publicada apenas el 2010, la presencia de un personaje llamado ‘el Quemado’ vuelve mucho más radicales las condiciones de marginalidad del cuerpo sudamericano. Este personaje, ausente del contexto europeo (español, francés, alemán) en que se desarrolla la trama, comienza gradualmente a ganar importancia en ella y, hacia el final de la novela, es el protagonista indiscutido de la historia contada por Udo Berger. El Quemado es llamado así porque, literalmente, tiene quemaduras en la cara que lo convierten en un ser desagradable. Aparentemente, las heridas son por tortura política; está en España exiliado, refugiado pero, en vez de ayudarlo, su biografía política lo vuelve un ser aún más marginal (59, 241).

Tal marginalidad me parece totalmente desarrollada a partir de una relación traumática del narrador de estas novelas con la experiencia latinoamericana, en la cual el exilio juega un rol fundamental. La continuidad de este modo de representación traumático en libros como *Estrella distante* (2009), donde el rostro perseguido es un

rostro latinoamericano fascista, y donde el propio narrador se pierde a sí mismo a lo largo de sus desplazamientos territoriales que incluyen el exilio en variadas formas, permite reflexionar acerca de la condición de proximidad de Roberto Bolaño con respecto a su memoria latinoamericana. Ésta sería, entre la chilena y la mexicana, una memoria nacional sujeta a variaciones que, al menos en la producción literaria de los años '80 de este autor –en pleno exilio español–, no puede ser representada en un primer plano o como espacio principal donde ocurre la historia. Al contrario, los textos que menciono cuentan sus historias generalmente dentro de un contexto especialmente español y europeo, donde las referencias latinoamericanas son secundarias y breves. Verbigracia, Chile no aparece como lugar de enunciación sino hasta *Estrella distante*, pues en *La pista de hielo* es apenas un motivo de alusión al exilio de uno de los protagonistas: “¿de dónde coño procede Morán?, preguntó. De Chile, contesté soñoliento” (2009: 87).

Así, pienso que las vivencias europeas de Bolaño actúan como *afuera* de la memoria: su pensamiento narrativo entraría aquí más de lleno a la condición del exilio que, como se sabe, es problemática y diversa y atraviesa tanto su vida como su literatura. Existe la tendencia de la crítica periodística y académica a apuntar la cuestión del exilio, pero dos estudios más acabados acerca del asunto pueden consultarse en Figueroa (2006a, 2006b) y Ruisánchez (2010). Pienso que el exilio supone un enorme problema en la obra del autor, ya que incorpora modelos tan disímiles como el exilio estoico y cínico, el exilio económico, el exilio literario y el exilio político, y formas tan dispares como la inmigración latina en Europa o el exilio coma forma más radical de la ‘migrancia’ (Trigo 2000: 272). Pero ahora no me interesa ahondar en ese problema, sino en lo que esto provoca a nivel de la memoria política.

El exilio y la memoria en Bolaño provocan una suerte de dificultad o hueco problemático en la construcción de la trama de sus libros. Se trata de una relación difícil, cruzada por una inestabilidad vivencial y expresiva, cuyo foco de alienación es la representación marginal del sudamericano o del latinoamericano durante la escritura de una ficción. Me concentro aquí en la cuestión del exilio político, cuya representación inestable o marginal (residual) es asociada principalmente con el duelo y la melancolía, especialmente con esa zona gris donde duelo es siempre melancolía, es decir, identificación del sujeto con el objeto perdido.

En relación a ello, quiero traer a consideración la teoría del duelo que trabaja Idelber Avelar (2000) al estudiar los procesos dictatoriales y posdictatoriales del Cono Sur. Estos procesos, aunque no fueron vividos en plenitud por Bolaño, son uno de los contextos exílicos frecuentes en su obra. En *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Avelar plantea básicamente que el contenido alegórico de la literatura dictatorial y posdictatorial del Cono Sur representa el poder irreductible del duelo en la polis y en la representación, en la ficción narrativa y en la ideología. Esta tesis es interesante porque permite afirmar, en principio, que la alegoría no se define por su abstracción, sino por la “la materialidad de una inscripción” (2000: 18). Esto es preciso para mi lectura del rostro y del cuerpo en diferentes pasajes de la obra de Bolaño, enmarcados aquí dentro de un proceso más amplio de análisis de repetición y diferencia como fuente de escritura.

La proposición de Avelar es que la melancolía, comprendida freudianamente como resistencia al olvido y como identificación del sujeto con el objeto perdido, es una forma política predominante de la narrativa sudamericana de los años de transición dictatorial (1980-2000). Su hipótesis principal es que “la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo” (21) por medio del cual se reconoce

el deshecho social de la violencia y se construye una memoria alegórica de la realidad histórica de países que deben transitar de tales regímenes totalitarios a formas tardo capitalistas de democracia globalizada. Esto es visible en la amnesia forzada de los países de sus procesos de violencia y autoritarismo, y en la adaptación a formas posmodernas de las sociedades del capitalismo avanzado, donde los símbolos nacionales, históricos y populares son llevados a planos de ficción controlados por el flujo del dinero. Pero la violencia social deja una huella que hace del duelo una forma melancólica. En Bolaño, esto es emplazado dentro de un concepto más amplio de pérdida de la identidad y de sujeción al objeto de la melancolía, que vuelve imposible la transparencia representacional del rostro (o del alma) de la sustancia social y el individuo. Por esta razón, quiero revisar los efectos concretos que esto tiene en la representación estética, fijándome para ello en las pérdidas y restauraciones del rostro que se pueden leer a lo largo de la obra de este autor.

## **2.2. Nombre, rostro y melancolía: “Detectives” y Nocturno de Chile**

Aunque no considera a Bolaño, hay suficiente convicción de que este escritor pudo haber entrado en el horizonte de lectura que atiende Avelar. Ha habido esfuerzos críticos que, convincentemente, encuadran a Bolaño dentro de la narrativa post-golpe y post-dictadura chilena, al lado de autores chilenos como Jaime Collyer, Gonzalo Contreras o Diamela Eltit (Poblete Alday 2006: 240). De tal forma, pretendo ejemplificar la pertinencia de Bolaño dentro del análisis de Avelar, profundizando en dos textos: el cuento “Detectives” y la novela-monólogo *Nocturno de Chile*.

En el cuento “Detectives”, en estructura casi dramática, se lee el diálogo de unos detectives chilenos conduciendo un carro por una carretera cualquiera. Es de noche y ambos están cansados. Conversan sobre Chile y recuerdan el Golpe de Estado

que realizó el ejército en 1973. Recuerdan, también, al compañero de Liceo que tomaron preso y que se llamaba nada más y nada menos que Arturo Belano. En *Los detectives salvajes* veremos una versión parecida de este suceso (56); y en “Carné de Baile” de *Putas Asesinas* podremos leer el mismo relato de apresamiento con un tono autobiográfico luctuoso y humorístico al mismo tiempo (212).

El relato de la liberación de Belano consiste, básicamente, en que durante una revisión de presos políticos en un campo de concentración en Concepción, los detectives advierten la presencia de su compañero de liceo. Reconocen su rostro, mas no Belano, que demora en dar con sus caras. Tras hacer memoria, el preso y los detectives recobran la amistad, lo cual permite al primero salvarse de morir o ser torturado.

El momento importante del cuento se da cuando uno de los detectives recuerda una curiosidad: “cuando Belano pasaba con la cola de los presos nunca quiso mirarse al espejo. ¿Cachái? Lo evitaba. Del gimnasio al baño o del baño al gimnasio, cuando llegaba al corredor del espejo miraba para otro lado” (130). Según su interlocutor, le daba miedo mirarse, pero el que cuenta la historia continúa:

Hasta que un día, después de saber que nosotros sus compañeros de liceo estábamos allí para sacarle los panes del horno, se animó a hacerlo. Lo había pensado toda la noche y toda la mañana. Para él la suerte había cambiado y entonces decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía.

-¿Y qué pasó?

-No se reconoció (...) Sólo eso, no se reconoció. La noche que yo pude hablar con él me lo dijo (...) Dijo que había sido muy suave, nada chocante a ver si me entiendes. Iba en la cola en dirección al baño y al pasar junto al espejo se

miró de golpe la cara y vio a otra persona. Pero no se asustó ni le entraron temblores ni se puso histérico (...) Y cuando volvieron al gimnasio otra vez se miró en el espejo y en efecto, me dijo, no era él, era otra persona (...) me dijo: otra. Y yo le dije: aclárame ese punto. Y él me dijo: una persona distinta, no más (...) ¿y qué?, ¿eres tú o no eres tú? Y él entonces me miró a los ojos y me dijo: es otro, compadre, no hay remedio (130-131)

La acción narrativa es reveladora de la importancia que tiene la pérdida del rostro en la constitución de la obra de Bolaño. Tan importante me parece que considero este cuento y este fragmento en particular como una declaración poética, en la cual el Bolaño autor real (que contó en innumerables ocasiones este hecho de detención) permite la entrada de su llamado *alter ego*: Belano. Este cuento explica la sucesión de nombres y rostros que hay entre *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, donde Bolaño (verbigracia en los pasajes relacionados con Abel Romero) es reemplazado por Belano y luego por otro sin nombre, puramente testimonial.

En forma de clímax histórico, Bolaño va desapareciendo para dar paso a Belano; él será no sólo su *alter ego* sino la voz de sus textos, la letra de su escritura. Y la aparición de Belano no es constitutiva, sino destitutiva, al quitar el rostro de la referencialidad y poner en su lugar la fuga de la imaginación. Tal efecto lo explicaré más adelante en relación a Paul de Man (1979).

Quiero interponer por ahora una consecuencia importantísima de lo que he sostenido: la pérdida de un discurso ordenado acerca del yo. La pérdida del rostro en el espejo de “Detectives” se corresponde precisamente con esto, con una distorsión en el origen del discurso del yo, que Lacan (1985) ha asociado con el estadio del espejo.

Este estadio se define como la “transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan 13). La imagen del sujeto se obtiene mediante el reflejo en el espejo y, al remontar el concepto de imagen al de *imago*, se resalta el carácter retórico del estadio especular. Pero, en vez de que esto, como señala Lacan, haga entrar al yo al orden simbólico, Bolaño transgrede la regla y se vuelca sobre el desconocimiento y la apertura del otro ficticio.

Ahora, ¿qué otras consecuencias tiene esto? Lacan señala la necesidad de entender el estadio especular como un drama: uno “cuyo principio interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; que para el sujeto, presa de la identificación especial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad -y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante” (15). Esto permite entender el tipo de inversión que realiza Bolaño en “Detectives”, que implica un retorno a la fragmentariedad y, con ello, a formas inestable del yo y del otro.

El gesto de no reconocerse en el espejo, al impedir la organización yoica del discurso de la sujeción, también cuestiona la pulsión de muerte. Lacan describe que la ‘totalización ortopédica’ ejercida por el espejo fija la paranoia y provoca el aislamiento del sujeto; frente a ello, Bolaño procede de modo distinto, volviendo constantemente a la imagen de “cuerpo fragmentado (...) [que] aparece bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos en exoscopia” (15), imagen del cuerpo que precede a la de la sujeción especular. Esto es problemático, puesto que las tendencias a la pulsión de muerte son usuales en Bolaño. Éstas están, mayormente, asociadas con conductas sádicas y criminales de sus personajes. No obstante, creo que lo que vemos en “Detectives” es el reconocimiento de un lugar desligado a la pulsión de muerte.



¿Cómo es eso posible? Una posible respuesta puede estar en la dimensión melancólica de la narrativa de Bolaño.

En relación a ello, es válido traer a colación las repeticiones del relato de prisión y liberación de Belano del campo de concentración. En estas repeticiones, la pérdida del rostro en cuestión se vincula a la violencia y genera una forma cadavérica de la ficción. En “Carné de Baile”, por ejemplo, el cuento de Belano salvado por sus amigos de liceo se coloca dentro de una red significativa sumamente emotiva, donde humor negro y melancolía se fusionan. El apresamiento durante el golpe de estado es contado a través de los aforismos que hablan de lágrimas y memoria, memoria por todo tipo de caídos: “56. Pienso en Beltrán Morales, pienso en Rodrigo Lira, pienso en Mario Santiago, pienso en Reinaldo Arenas. Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, en los muertos de sida, de sobredosis, en todos lo que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano” (215). En anteriores aforismos (37, 38 y 39), además, se ha contado también la historia de tres mujeres distintas que sufrieron una de las torturas más extremas que se practicaron durante la dictadura chilena: la introducción de ratas por la vagina. Bolaño escribe luego que estas tres mujeres murieron de tristeza y pregunta y responde: “40. ¿Se puede morir de tristeza?, Sí, se puede morir de tristeza, se puede morir de hambre (aunque es doloroso), se puede morir de spleen. 41. ¿Esta chilena desconocida, reincidente en la tortura y en la muerte, era la misma o se trataba de mujeres distintas, si bien correligionarias en el mismo partido y de una belleza similar? Según un amigo, se trataba de la misma mujer que, como en el poema de Vallejo ‘Masa’, al morir se iba multiplicando sin dejar por ello de morir” (213).

Precisamente en el momento en que la violencia se instala y domina el texto, el rostro se pierde. La figura de las tres chilenas reduciéndose a una sola, arquetípica,

es un gesto que ‘bota’ el rostro en tanto particularidad o individualidad. En tal gesto el vacío brilla como objeto primordial de la memoria de la violencia política, expresando el poder del duelo del que el personaje no puede recobrase por completo. Se trata de una ficción que quita rostro para representar lo irrepresentable de la violencia.

Es interesante ver cómo la obra de exilio interior de Bolaño, *Nocturno de Chile*, encarna todo lo visto hasta ahora, produciendo una figura singularmente inquietante: el *joven envejecido*. En la novela, Sebastián Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, está constantemente sometido a la melancolía, pese a que su posición social y religiosa lo convierte en una especie de favorecido dentro de la dictadura chilena de 1973-1989. En principio, resalta la cuestión referencial: está claro que el personaje está construido a imitación de Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote chileno perteneciente al Opus Dei y conspicuo crítico literario de la dictadura chilena, que trabajó al amparo de El Mercurio y de la producción cultural conservadora. El sacerdote, al igual que Urrutia Lacroix, decide publicar sus críticas bajo un seudónimo: Ignacio Valente. Lo que interesa de esto, empero, es el grado de complicidad que el cura Ibáñez mantuvo con la dictadura chilena, que se repite en Urrutia Lacroix y que consiste en una complicidad sufriente, dadas las condiciones de exilio interior, de ‘apagón cultural’ que el régimen autoritario provocó en los ’70 y ’80.

La figura del *joven envejecido*, no obstante, actúa como contrapunto moral de Urrutia-Ibacache. La novela comienza con este conflicto: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz” (5). Al aclarar su vida, Urrutia demuestra que una voz interior incierta lo ha perseguido desde siempre: ha animado su vocación crítica

literaria, su travestismo, su ambición de poder y su culpabilidad. Pero ahora ésta ha cobrado una forma, mejor aún, un rostro con el que se pelea abiertamente por el poder del discurso:

Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido. No lo veo, pero me parece verlo. Arruga la nariz, otea el horizonte, se estremece de pies a cabeza. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de su cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguiente es el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco (121)

En su lúcido análisis, Decante-Araya (2007) ha demostrado que la presencia del *joven envejecido* es detonadora de un temperamento melancólico, de un ‘humor’ doliente, en Urrutia, lo que lo lleva a estar enfermo de contradicciones. La paradoja que representa el *joven envejecido* se traduce como una mixtura entre fuerza y debilidad, o entre vida y muerte, provocando un ánimo hosco y triste que se puede comprender como melancolía (22). Pero, ¿qué melancolía puede haber en alguien que parece no haber perdido nada antes? El lector lo sabe al final: Urrutia se pierde a sí mismo, en el poder y la complicidad, y ahora que la lleva la muerte, la idea de transformarse en cadáver recrudece su ya oscuro ánimo. Por este motivo, hay numerosos momentos en que Urrutia cuenta su vida desde la experiencia melancólica: “qué agradable resulta no oír nada. Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres

huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre” (46). Decante-Araya alude además a las posturas corporales de Urrutia, que siempre tienden a ser la de rostros melancólicos: el codo apoyado en la mesa y el mentón apegado en la palma, es una constante de las referencias físicas hacia sí mismo que realiza el personaje narrador.

En tales estados melancólicos, Urrutia Lacroix reflexiona sobre la proximidad de su muerte, su complicidad con el crimen y el imperativo de alejarse de éste. Cuando asiste a las fiestas de María Canales, en las cuales el esposo de ésta, Jimmy Thompson, comete actos de tortura en un sótano de la casa, Urrutia Lacroix se da cuenta que, involuntariamente, ha caído en la culpa y en el duelo, en la memoria traumática de la violencia política. Esto, que ocurre hacia el final del texto, le hace advertir de quién es el rostro del joven envejecido, ese rostro que ha visto y que no ha visto:

¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? (159).

Este mismo gesto de sospechar de un rostro para finalmente advertir que se trataba de uno mismo, se transforma en un recurso permanente de Bolaño. Esto no quiere decir que el relato de la búsqueda del rostro termine con el encuentro satisfactorio, con la

conformidad y la identidad. Al revés, sospechar de un rostro indica que quien sospecha ya perdió idea de sí mismo, y que reencontrarse con una figura propia solo causa terror, porque revela la oscura artificialidad del lenguaje. Por ello, el personaje que sufre este proceso se abre a la pluralidad de rostros e interpone con ello una responsabilidad de la memoria, una ética de ésta: “entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente”. Decante-Araya afirma que todo lo del *joven envejecido* es una rara técnica narrativa para contar la relación del arte con el mal y de la representación con la memoria del mal, que sólo tiene dos ejes claros: Urrutia y la complicidad y el *joven envejecido* y la responsabilidad (28).

Cuando “se desata la tormenta de mierda” (160), que es el final del texto, el final del monólogo de Urrutia, uno puede deducir que la lógica del texto es la catástrofe futura. Se trata de una melancolía benjaminiana: ruina del futuro, melancolía como pensamiento del futuro y del progreso. Pero en medio, la pérdida del rostro y la intensa melancolía en relación a la violencia política, desarrolladas a lo largo de toda la obra de Bolaño, apelan al testimonio como posibilidad e imposibilidad de la literatura, ya que ésta tanto es cómplice (recuérdese cómo la bohemia literaria se realiza a espaldas del crimen) como discurso de denuncia.

### **2.3. Autobiografías imposibles: juegos textuales y desfiguraciones**

Lo que se ha dicho hasta ahora en torno al duelo y la melancolía y a las consecuencias que estos elementos tienen en la representación del rostro y del nombre propios, tiene otros matices un tanto más radicales. Según Avelar, “el duelo

postdictatorial sería también un duelo por lo literario. Al oscilar entre las posiciones de objeto y sujeto del duelo, la literatura postdictatorial se encuentra, entonces, perennemente al borde de la melancolía” (315). El crítico brasileño está siempre preocupado de ver el duelo como una forma melancólica, ya que la concepción freudiana del problema no da cuenta de la infaltable presencia del sujeto en el objeto perdido, lo que lo obliga a cambiar él mismo, perderse él mismo. Butler (2006) ha dicho esto hermosamente: “tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre” (47). Pero tal proceso de pérdida y cambio, es para Avelar condición de algo más impactante: “la pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto” (315). Quiero ver esto en relación al problema autobiográfico en algunos textos de Bolaño, problema que es tanto poético como crítico.

Pienso que Bolaño, al permitir la entrada de Belano al mundo de ficción de sus textos, parecer haber tomado una decisión en torno a la autobiografía. Aunque el carácter referencial de la experiencia siempre obra en la escritura, la premisa de una transparencia referencial debe ser negada. Consecuentemente, Bolaño toma la actitud de un alegorista, que se mueve dentro de una red metafórica para construir imágenes dramáticas de la historia. El alegorista Belano genera cierta libertad de ficción en la literatura del autor chileno, ya que la memoria y la distorsión del rostro y del nombre crean conflicto en sus personajes, moviéndolos desordenadamente hacia la identidad y la alteridad simultáneamente.

Esto es traducido luego en formas alegóricas que se inscribe en la realidad y en el discurso del yo, afectándolo. Las afecciones producidas pueden llegar a ser campos de fuerzas: producciones de juego textual que abren y cierra las posibilidades

de la escritura. Esto es fundamental en *Los detectives salvajes*. La experiencia socio literaria de una ‘pandilla’ que se dedica a la poesía de vanguardia y al escándalo es un ejercicio de parodia de la realidad que lleva la melancolía de la imagen alegórica a una fuga de significantes. Tal fuga es en Bolaño una oportunidad creativa y estética que puede ser llamada del ‘desplazamiento’.

Los desplazamientos son intrínsecos al referente del discurso, el real visceralismo: nunca conocemos un poema del colectivo, su obra nunca se concreta y las versiones dadas sobre la desaparición de los poetas son contradictorias. El narrador que da a conocer a los visceral realistas a través de su diario, García Madero, incluso es separado de la memoria del colectivo por el estudioso principal de este último en la Universidad de Pachuca: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante...” (1998: 550-551).

Pienso que la tendencia a la no-identificación o a la distorsión de la identificación, son el mecanismo por el cual Bolaño construye, en sus textos, biografías y autobiografías que, además de ficticias, son imposibles. Una explicación retórica pertinente a esto la encontramos en “Autobiography as defacement” de Paul de Man (1979). En su ya conspicuo texto, la autobiografía se define, al menos en principio, como figura de lectura que ocurre en algún grado en todos los textos (921). Lo singular de la autobiografía es que está entrampada en un modelo especular de conocimiento que insiste en ser metafórico de sí mismo, cuando por el contrario es histórico y elige figuras sustitutivas y sustituibles para desplazarse por la experiencia.

En tal sentido, la cognición autorreferencial de un sujeto no es separable del tropo que la construye.

De Man resalta ciertos gestos tropológicos comunes, como el de la destitución o despojo, en sentido de penuria (*deprivation*, 924), que sufre el yo de la autoficción. Se trata de una frecuente tendencia, de parte del narrador, a situarse en un contexto de carencia o desfiguración: ceguera, sordera y sobre todo mudez (*muteness*, 924), aunque también se podría añadir la pobreza, el fracaso, el olvido y la muerte como signos de esta condición des-tituyente. También, De Man consigna que la autobiografía es una forma del texto que permite al narrador contraponer al relato de su desfiguración esencial un relato de la restauración propia (*self-restoration*, 925). Me parece adecuado conectar esto con los problemas de una lectura autobiográfica de la obra de Bolaño.

Existe una tendencia autobiográfica en el proceso de recepción crítica del autor chileno; ha sido un mecanismo de lectura que ha instalado la crítica íntima y periodística del escritor, amén de la numerosa presencia de entrevistas suyas donde los relatos de ficción son referidos por el autor a hechos de su vida. Tal lectura se ha transformado en cierto modo en dogma de lectura de *Los detectives salvajes*: el libro siempre estará emparejado al contexto cultural del México post '68, a la historia del colectivo infrarrealista y a la vida de Mario Santiago. Pero prefiero pensar que la novela es un acto de recuperación de un pasado-perdido destinado al fracaso, ya que el objeto de la memoria autorreferencial se hace siempre otro, se desplaza, se desfigura.

En *Amberes*, para empezar, aunque el narrador tiene su propio nombre -“Me llamo Roberto Bolaño...” (22)-, el texto se abre principalmente a las ‘pérdidas’ de



registro del nombre y del *locus* de la memoria: “primer plano de muchacha mexicana leyendo. Es rubia, tiene la nariz larga y los labios delgados. Levanta la vista, mira hacia la cámara, sonrío: calles húmedas después de las lluvias de agosto, septiembre, en un DF que ya no existe” (27). Como homenaje a esos lugares que ya no existen, el narrador instalará un gesto de dedicatoria que sentará las bases de *Los detectives salvajes*: “Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo” (9). La cuestión interesante aquí es la disposición de Bolaño a contar una experiencia desde su condición de pérdida y, por lo tanto, desde su distancia con la referencialidad o, incluso, el sesgo.

Esto es fundamental para entender el papel de la restauración de la experiencia del yo en Bolaño: el recuerdo de una generación perdida, de lugares que ‘ya no existen’ o a los cuales ya no pertenece como sujeto, estimulan su escritura y se transforman en poética, pero desde la parodia y la melancolía. En relación a ese punto, hay que advertir que Bolaño procede de modo distinto que Javier Cercas (2001), quien ha difundido una lectura de Bolaño en la cual éste, al escribir, principalmente rescata la memoria heroica de los ‘jóvenes latinoamericanos’ de los que formó parte durante los ’70 en México. Esto ha sido comunicado en un artículo de homenaje a Roberto Bolaño (2003) pero también llevado a interpretación literaria en la novela *Soldados de Salamina* (2001). Javier Cercas interrumpe la naturaleza histórica de relato de esta novela para pedir la ayuda concreta del ‘escritor Roberto Bolaño’, con la excusa de la incapacidad para continuar y pasar a la ficción. Cercas, en tanto autor real y textual, pide al Bolaño referencial consejos para escribir novelas, a lo cual éste responde:

Para escribir novelas no hace falta imaginación- dijo Bolaño-. Sólo memoria.

Las novelas se escriben combinando recuerdos (151)

Enseguida agrega:

Mientras comíamos Bolaño me habló de la época en que había vivido en Gerona; minuciosamente me contó una interminable noche de febrero en un hospital de la ciudad, el Josep Trueta. Aquella mañana le habían diagnosticado una pancreatitis, y, cuando el médico apareció por fin en su habitación y él pudo preguntarle, sabiendo cuál era la respuesta, si se iba a morir, el médico le acarició un brazo y le dijo que no con la voz con que se dicen siempre las mentiras. Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación –soldados muertos en guerras de antemano perdidas- a los que siempre ha soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca, y luego se durmió y durante toda la noche soñó que estaba en un ring peleando con un luchador de sumo, un oriental gigantesco y sonriente contra el que nada podía y contra el que sin embargo siguió peleando toda la noche hasta que despertó y supo sin que nadie se lo dijera, con una alegría sobrehumana que no había vuelto a experimentar nunca, que no iba a morir (151-152).

En una crítica al respecto, Gómez-Vidal (2007) ha demostrado cómo la pretensión recordatoria de Cercas es distinta de la de Bolaño. Cercas se compromete con una visión optimista de los héroes menores, de aquellos que luchando en la primera línea abren la posibilidad para que se conquisten victorias que pertenecerán sin embargo a otros héroes, a otros más conspicuos que se llevan los créditos. Tales héroes menores, mientras estén en la memoria de algunos, serán modelo para futuras acciones

heroicas, desinteresadas de pasar a la historia. Pero Gómez-Vidal asegura que esta ‘visión positive, volontairement naïve, presque manichéene, peut-être obsolète, anachronique à dessein en tous cas, du héros et de l’héroïsme délivrée par le livre de Cercas est aux antipodes de l’image caricaturale du héros à l’œuvre dans *Nocturno de Chile*’ (60). Es que Bolaño, tanto en *Nocturno de Chile* como en *Los detectives salvajes* o en *Estrella distante*, desmitifica la ‘institución literaria’, demostrando la complicidad de la literatura y los escritores con el poder y la violencia, o la infamia y la felonía. Y no se limita a ello: a los derrotados del Golpe de Estado de 1973, jamás les concede un relato de heroísmo mítico. Al revés, en “Carné de baile” (2001), se apura a despegarse de cualquier memoria ingenua: “29. El once de septiembre fue para mí, además de un espectáculo sangriento, un espectáculo humorístico” (211).

Esto hace posible repensar la experiencia chilena de Bolaño. Ésta se coloca como parte de la biografía ficticia de Belano y tarda en aparecer de modo concreto en la narrativa del autor. Creo que tal experiencia chilena está sujeta a las condiciones de pérdida que producen melancolía, en el cual el sujeto se hace desconocido para sí mismo. Para ello, es válido recordar el texto “El Ojo Silva” de *Putas Asesinas* (11-25). En el cuento, el narrador enumera las aventuras de su amigo de juventud Ojo Silva, del que pierde todo contacto una vez que ambos emprenden el camino del exilio: “Dos o tres años después yo también me marché de México. Estuve en París, lo busqué (...) no lo encontré”. La construcción *a posteriori* de la memoria se realiza a través del rostro, pero con distorsión incluida: “Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza (...) un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras” (14).

La tarea de restauración de la experiencia perdida, o la restauración de la experiencia del pasado, sobre el que se extiende un velo de sombras, procede en Bolaño a través de una poética que vincula escritura y recuerdo, así como viaje y reencuentro. Ejemplo de esto último son los viajes de B en busca de antiguas amistades: Anne More en el cuento “Vida de Anne More” o Clara en el cuento homónimo, en el volumen *Llamadas telefónicas* (2008). Es singularmente interesante el hecho de que Bolaño elija un mecanismo extremo para la recuperación del yo: los otros y el recuerdo de los otros. Aunque el mecanismo no tenga mayor éxito, pues las búsquedas son infructuosas y la muerte anticipa la llegada del narrador a su destino, como se puede ver en el cuento “Llamadas telefónicas” (2008: 63-70), del libro homónimo.

En relación a la imposibilidad de hacer referencia directa al yo, que se encuentra en situación de despojo, Paul de Man dice que la elección de un símbolo externo permite un tipo de restauración posible dentro del relato autobiográfico; así, una ciudad o un elemento de la naturaleza, son vehículos a través de los cuales el narrador puede emprender la restauración de sí (925). El nombre de los otros es el sustituto más apreciado para este fin. El yo es entendido entonces a partir de una desfiguración que necesita ser restaurada y para lo cual existen sustitutos metafóricos nominales, apelativos; la correspondiente distorsión de un sustituto, y la subsecuente búsqueda de otros, pueden formar una imagen precisa del funcionamiento alegórico de la repetición y la diferencia en nuestro análisis del rostro y del nombre.

De hecho, se puede decir que la propia sustitución es algo más que mera metáfora, puesto que consiste en atribuir al objeto sustituto cualidades personificadoras. Por ende, el tropo que más se ajustaría a la exigencia restaurativa es la prosopopeya: “prosopopeia is the trope of autobiography, by which one’s name

(...) is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the living and taking away of faces, with faces and deface, *figure*, figuration and disfiguration” (926). El nombre sería el medio por excelencia a través del cual la biografía se hace posible dentro de su imposibilidad esencial. Bolaño actúa bajo esa premisa, haciendo del nombre un elemento biográfico equívoco: Belano, B, los diferentes nombres de Wieder, “Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo”, como dice García Madero al principio de *Los detectives salvajes* (17), o el raro nombre de Archiboldi. Estos y otros ejemplos, funcionan como digresiones de la autorreferencialidad narrativa y como distorsiones del autoconocimiento subjetivo.

Me atrevo a decir que la distorsión nominal es paralela a la del rostro. Ambas forman un resto diferencial no identificable que mueve gran parte de la narrativa de Bolaño hasta los límites cognitivos de la experiencia estética. Tal cosa me parece suficientemente desarrollada al final de *Los detectives salvajes* cuando, habiendo retomado el diario de García Madero, el texto termina con una pregunta que desafía los límites de la lectura y del conocimiento: “¿Qué hay detrás de la ventana?” (609).

En relación a ello, también se puede pensar en Cesárea Tinajero. El nombre de este personaje aparece siempre ambigüamente. Además del error cometido por García Madero al principio de la novela, en la tercera parte el personaje describe un recorte de periódico encontrado en una de los pueblos del desierto; en ese recorte “se dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México. No hay fotos que ilustren la noticia...” (571). Según el propio García Madero, “una cosa es Cesárea Tinajero y otra cosa es Cesárea Tinaja”, dice rectificando su propio error inicial. Lima y Belano, más crédulos, “pasan por alto [el error] achacándolo a una errata, a una mala transcripción o una mala audición por parte del periodista e incluso a un error intencionado por

parte de Cesárea Tinajero, decir mal su apellido, una broma, una forma humilde de tapar una pista humilde...” (571).

Cesárea Tinajero se transforma en un *lugar*: el norte de México o el desierto de Sonora. Esto es tan así que en la primera parte de la novela se anticipa la búsqueda final (o intermedia) de los personajes: García Madero cuenta en su primera borrachera con los real visceralistas, quienes “cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla (...). después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si ésos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana” (17).

El rostro perdido de Cesárea se mantiene vivo en esos ojos y en el lugar que representan: el norte mexicano. Es interesante advertir que, en el habla popular mexicana, estar *norteadado* significa estar perdido, no saber la dirección que se debe tomar, pero una vez que ya se ha adentrado en territorio desconocido. La búsqueda de Cesárea, aunque tiene resultados satisfactorios, se reduce finalmente a la muerte de ésta y, por tanto, torna el impulso en fracaso. De este modo, la intensificación que produce Bolaño de la esencia desfiguradora de la autobiografía hace del mundo un objeto inasible, en el cual la empresa de narrar aparece siempre como indicio de fracaso del conocimiento.

En *Estrella distante*, Bolaño ya había ensayado la forma del rostro-lugar. Wieder es un personaje que se trasforma en un montón de lugares huidizos y también en un no-lugar. También en *2666* Bolaño presentará una estructura negativa del rostro-lugar, al menos con respecto al Archimboldi que leemos en “La parte de los

críticos”. Para estos críticos, Archiboldi es el no-lugar total y haber llegado a Santa Teresa es lo ‘más cerca que estarán de él’ (2004: 207). Es sorprendente ver cómo la imposibilidad de la autobiografía, que Bolaño parece advertir acerca de sí mismo, sirve de marco de enunciación para todos sus personajes e historias: es cierto que Archiboldi podría ser una excepción, ya que podemos leer un relato amplio e íntimo sobre su vida, pero la premisa de la imposibilidad se mantiene para sus ‘perseguidores’ y editores, incluso para sí mismo, pues la vida le parece que mantiene una atmósfera constante de ilusión (2004: 926).

Es indispensable conocer las conclusiones del estudio de Paul de Man sobre la autobiografía para reforzar mi interpretación sobre el rostro y el nombre en la escritura de Bolaño. En principio, la identidad imposible del rostro en Bolaño habilita la diferencia narrativa: el error, el desvío, el no-lugar, la imposibilidad de autorreferencia. Esto abre los márgenes narrativos para incorporar sustituciones afectivas e históricas: fantasmas, voces esquizofrénicas, experiencias traumáticas. Se trata de un límite cognitivo: “as soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that we are deprived of is no life but the shape and the sense of a world accesible only in the privative way of understanding” (930). Esto comprueba lo que ya se ha dicho en torno a los límites cognitivo del mundo en que la narración se produce, cuya forma precaria modela nuestra posibilidad de conocer. En esa precariedad, no obstante, hay un horizonte poético (y retórico) que permite imaginar el mundo desde otros puntos de vista.

Al ser la prosopopeya un mecanismo de desplazamiento de un rostro por otro, de un nombre por otro, incurre inevitablemente en la desfiguración yoica del sujeto autorreferencial. Del mismo modo, todo relato autobiográfico termina siendo una

distorsión de la experiencia primaria que se quiere transmitir. El tropo, pues, funciona como repetición y diferencia: la intención de asegurar la identidad narrativa se expresa negativamente y el impulso, la fuerza generada por un rostro para convertirse en una fisonomía isomórfica, cae en el vacío y dirige hacia sí mismo su fuerza. Como un golpe de *Kenpo*, el acto de dar-se un rostro o una identidad son cortes del bucle, movimientos dionisiacos donde la representación se pierde. Rostro como lugar y no-lugar, figura como desfiguración y relato como autobiografía imposible, se conjugan en este momento para respaldar un proceso alegórico, el del rostro *diferencial* en sí mismo, que el lector encontrará ampliamente desplegada en “La parte de Archimboldi” en *2666*.

#### **2.4. El rostro y el nombre en “La parte de Archimboldi”**

Me gustaría llevar todo lo desarrollado hasta ahora al análisis de “La parte de Archimboldi” de *2666* (703-1120). Para mí, este análisis debería comenzar y terminar con el cambio de nombre ejecutado por Hans Reiter al pasarse a llamar Archimboldi (972-973; 981). Leo el cambio de nombre como parte del problema del rostro que Reiter había iniciado mucho antes en sus sueños sobre Ansky, de modo que la distorsión del nombre estaría anticipada por la pérdida del rostro. Esto demuestra que la desfiguración como desprendimiento es un movimiento fundamental de la obra de Bolaño.

Me interesa recordar primeramente la identificación de Reiter con Ansky cuando se refugia junto a su pelotón en una aldea rusa a orillas del Dniéper. En una casa abandona de la aldea, Reiter se ve por primera vez, desde que comenzó la guerra, en un espejo. Se hace necesario recordar aquí la fórmula especular de “Detectives”. El



narrador asegura que a Reiter le cuesta reconocerse: su rostro barbudo, sucio, “los ojos secos y vacíos”, hacen que diga ‘mierda’ al darse cuenta que se trataba de él (883). Inmediatamente después, Reiter descubre el diario de Borís Ansky escondido en una chimenea.

El relato intercala aquí pasajes del diario de Ansky, escritor judío que frecuentó los círculos de vanguardia en los años '20 y que luego se integró al Ejército Rojo para perderse en el caos de la guerra. “La parte de Archimboldi” incluye aquí pasajes largos del diario, donde uno puede leer sobre la vida intelectual de Ivánov, un escritor menor de ciencia ficción al que Ansky escribió novelas que le hicieron famoso. También el diario habla acerca del romance entre Ansky y Nadja Yurenieva, ésta última una militante stalinista que reprueba la literatura de Ivánov, y gracias a ello también el texto incluye rasgos de la vida de la URSS durante los primeros años del stalinismo y de la represión cultural del sistema soviético.

La lectura del diario de Ansky supone una experiencia especular: Ansky se mira a través de Ivánov y Reiter se mira a sí mismo a través de los ojos de Ansky. Adicionalmente, el rostro y el nombre de Reiter se irán desvaneciendo, perdiendo el poco poder que tenían antes de encontrarse con el diario. Con el tiempo, Reiter reconocerá la figura de Ansky como la realidad misma: “Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia » (926). Todo lo demás carece de realidad, opina Reiter, “el nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia” (926).

A través de sueños, Ansky va desfigurando a Reiter. El carácter inconcluso de su diario le parecen a Reiter signos de la continuidad de Ansky dentro de su propia temporalidad. Así, el soldado alemán se convierte en un buscador de rostro, tal como

los real visceralistas buscan a Cesárea y los críticos a Archiboldi. Esta continuidad de búsquedas, de un libro a otro, aperciben de la memoria que exige ser representada, pero que suele hacerlo sin nombre, sin ubicuidad dentro de la narrativa de Bolaño: “vio a Ansky en sueños. Lo vio caminar por el campo, de noche, convertido en una persona sin nombre” (921). El rostro se pierde y se traspasa, juego en el cual la ficción va abriéndose camino, como el relato de una empresa alegórica: “encontraba a un soldado del ejército rojo muerto, boca abajo (...) al inclinarse para darle la vuelta y verle el rostro temía, como tantas veces había temido, que aquél cadáver tuviera el rostro de Ansky (...) Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter” (922).

Bolaño ha llevado la biografía del yo a través de la alteridad, gracias a un impulso inicial de la experiencia a relacionarse con el aparecer del rostro y de la manifestación del Otro, radicalmente Otro, inscrito en él. Por este motivo, Reiter asume la idea de cambiarse el nombre luego de que una vieja adivina, a quien conoce en Coblenza luego de salir de prisión, se lo sugiere: “Te recomiendo que te cambies de nombre (...) es necesario que te cambies de nombre. Es necesario que no vuelvas nunca más al lugar del crimen. Es necesario que rompas la cadena” (972-973). Abandonar su nombre, Hans Reiter, es un modo de olvido, de abandono de toda una historia, tanto la del soldado alemán del ejército nazi como la de su familia, a la que ciertamente no volverá a ver sino hasta muy viejo. Es un rompimiento en la cadena de repetición, la introducción de una diferencia que produce desplazamiento en el orden simbólico.

Reiter ve el asunto como algo nimio, pero cuando el tipo que le arrienda la máquina de escribir donde Archiboldi escribirá su primera novela le pregunta su nombre, el antiguo soldado no duda: “Mi nombre es Benno von Archiboldi, señor

(...) y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya” (980). Para cuando Bubis, que se convertirá en su fiel editor, cuestiona la verosimilitud del nombre, Arcimboldi ya no retrocede en su decisión: “Mi nombre es Benno von Archimboldi, señor” (981).

El nombre que ha elegido corresponde al pintor milanés Arcimboldo (1527-1593), que Reiter ha conocido por el diario de Ansky. La elección parece ser la coronación de todo lo que he desarrollado. El nombre del pintor ya sufre los problemas de precisión que se acostumbra ver en los libros de Bolaño. Para Reiter ya no es Arcimboldo, sino *von* Arcimboldi. En el diario de Ansky aparece también como “Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus...” (911). Se sabe que Arcimboldo usaba en efecto ambas opciones para firmar, y que la raíz germánica del nombre permitía la terminación *-us* (Kriegeskorte 8). Tiempo después Reiter conocerá las obras de Arcimboldi -en libros y no en museos- e incorporará aquella ‘única lección’ que aprendió Arcimboldo, que es la de hacer del rostro una gran alegoría.

La poética *arcimboldiana* depende de la intensidad con que se distorsione una mirada, un rostro o un nombre. El primer gesto temerario que se asume como siniestro, es el de convocar figuras y elementos para darles completitud (o lo contrario) en un todo desfigurado, cuya desfiguración permanecerá más allá del compromiso con la totalidad de las formas subordinadas. Gracias a esta singularidad archimboldiana, podemos entender parte del significado global, a nivel estético, de la obra literaria que es *2666*, pues, como señala Jonathan Lethem, “[their] five long sequences interlock to form an astonishing whole, in the same manner that fruits, vegetables, meats, flowers or books interlock in the unforgettable paintings of Giuseppe Arcimboldo to form a human face” (November 9, 2008).

El narrador de *2666* alude de pasada la ambigua condición de la pintura de Arcimboldi, a medias entre la gracia y el horror: “[A Ansky] la técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, pues por ejemplo *El asado* (...) le parecía un cuadro de terror. *El jurista* (un juez o un alto funcionario con la cabeza hecha de piezas de caza menor y el cuerpo de libros) también le parecía un cuadro de terror » (917-918).

Hay que señalar que esta ambigüedad ha sido una constante en la obra de Arcimboldo. Carlos Germán Belli, en *El imán*, dedica notas críticas a la obra de Arcimboldo, aludiendo las contradictorias reacciones que provoca: curiosidad y repugnancia, asombro y miedo al mismo instante (2003: 166). Souren Melikian, en una nota en el *New York Times* (2007, 05 de octubre), tiende a resaltar un carácter siniestro en la obra de Arcimboldo, llegando a considerar *Estate* como una pieza más tétrica que *Autunno*. Para Barthes, asimismo, *Primavera* ahonda en lo siniestro mismo, al convertir la flor en una forma larvaria (1982: 148). En el fondo, la composición de Arcimboldo, a partir de formas usualmente armónicas, de un todo que tiende a la deformación y a la muerte, al cadáver, es nuevamente una manera de reconocer el proceso alegórico benjaminiano en Bolaño.

En sus brillantes notas sobre Arcimboldo, Barthes dirá algo más radical. La composición contiene partes que, aun cuando funcionan como analogías muy simples, tienden a ‘enloquecer’, ‘a explotar’ la relación entre figuración y literalidad, activando un mecanismo de auto-destrucción en el espacio del sentido común (136). Por ejemplo, *Fuoco*, dentro de la obra de Arcimboldo, es alegórico no sólo porque genera una metáfora viva de la imagen lograda analógicamente (el fuego como una cabeza llameante) sino porque además la llama es un dispositivo de autodestrucción de la cabeza que la sostiene. Barthes dirá las “cabezas compuestas [de Arcimboldo] son

cabezas que se descomponen” (157). En esa misma línea se puede leer 2666 como una alegoría de la literatura completa y su índice de autodestrucción (la fecha apocalíptica), especialmente “La parte de los crímenes”, que representa algo que muere durante su representación, algo que se encuentra en estado de descomposición y desaparición y que torna imposible una representación lineal y transparente.

Tal mención a la cabeza llameante nos remite a otro sentido posible: el rostro es la fachada pero el edificio es más que eso. La llama que quemará la fachada se origina dentro de ella, en la cabeza misma, e igualmente el rostro es mirada y por tanto es historia de algo que lo rodea. De hecho, ¿qué son en el fondo los críticos en la primera novela de 2666, o Ulises Lima y Arturo Belano en *Los detectives salvajes*, sino cabezas que buscan un rostro donde la mirada se pierde, que lo buscan incluso para poder perderlo, en el momento mismo en que éste aparece?

## **2.5. Para concluir: la interfacialidad y las cabezas buscadoras**

La pregunta que acabo de hacer remite a otro grupo de categorías del rostro que se ligan aún mucho mejor con nuestra analítica de la repetición y la diferencia en Bolaño. En relación a esto, en el cuento “Putas asesinas” hay un pasaje que me interesa destacar (2001: 113-128). La narradora, que ha secuestrado a un chico de la tele, hace mención de los cuadros que adornan su casa. Se infiere que son dos obras pictóricas que retratan separadamente a un príncipe y a una princesa, pero que a Max, el chico de la televisión que ha sido seducido y retenido, le parecen los Reyes Católicos. Entonces la narradora-secuestradora le dice: “Sí, en alguna ocasión a mí también se me ha ocurrido pensarlo, unos Reyes Católicos en los límites del reino, unos Reyes Católicos que se espían en un perpetuo sobresalto, en un perpetuo hieratismo” (119). Leonidas Morales ha tomado inteligentemente esta mención visual

como ilustración de la contradictoria escritura de Bolaño, en la que la velocidad del movimiento se condiciona con un aquí y un ahora que también es arrojamiento, varamiento. La separación de estos príncipes o reyes, que están estáticos en ella, aunque actúa como algo ‘pendiente’, animando las expectativas del relato, es inevitable. Se trata de una tensión muy evidente en Bolaño y que sirve de base para gran parte de mi modo de leer a Bolaño.

Morales compara estos cuadros separados con el relato infantil del príncipe y la princesa, cuyo típico final es la unión y la felicidad de estos sujetos. En los cuadros del cuento de Bolaño, sin embargo, dice el crítico, el príncipe y la princesa “la verdad es que siguen separados, pero siempre disponibles para su encuentro, para ser felices y tener muchos hijos. Son en verdad imágenes de una utopía infantil. No viven en el presente real sino eternamente en un futuro quimérico, pero desde el futuro abren el presente al entusiasmo de su horizonte” (2008: 72). Creo que la expectativas de que los rostros se encuentren o terminen de mirarse, con la impaciencia de la separación irreversible, ya sea por una renuncia a ello o por un consumación del deseo, es quizá el gesto que funda el movimiento de repetición y diferencia que canaliza gran parte de la escritura de la obra de Bolaño.

Adicionalmente, habría que decir que una renuncia al deseo del encuentro de los rostros es una alternativa impensada e impensable en la narrativa de Bolaño, ya que la tensión deseante anima en gran medida toda su escritura. Por lo tanto, la consumación como terminación del deseo no coincide el pulso de sus libros, al contrario, es la permanente indecisión del encuentro de los rostros lo que permanece estéticamente.

Esto se relaciona fuertemente con la reflexión sobre la rostridad que realizan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2000). Para ellos, que vinculan el rostro con el

Año Cero (como un punto cero del aparecer), la a-historia del rostro es esencial en tanto permite pensar en la superficie del significante, en la a-significancia de éste. En principio, el rostro construiría la pared donde el significante rebota y el agujero por donde la subjetivación se manifiesta (2000: 174). En este nivel, el rostro es un ‘sistema de *pared blanca-agujero negro*’ (173); el cual, como significante, depende (o nace) de una “*máquina abstracta de rostridad*” (174). Lo interesante es que la máquina tiende a ocultar otras partes del cuerpo o del rostro, incluso oculta objetos completamente distintos, próximos o no. Deleuze afirma en relación a esto que “si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones” (176).

Al respecto, pienso que este escapar al rostro no es diferente, no obstante, de buscarlo. Esto es lo que sustenta las búsquedas del rostro perdido (Cesárea), el rostro desconocido (Archiboldi) o el rostro del mal (Wieder). En el fondo, se trata de lo que engloban, el misterio que los rodea, el cual también es un paisaje: “no hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado: no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o pasado” (Deleuze y Guattari 2000: 178). El problema en Bolaño es que esos paisajes permanecen inexplorados, o sea, los rostros que designan no logran ser encontrados plenamente, permanecen inalcanzables o manifiestan un límite territorial más allá del cual es peligroso pasar.

2666 funciona de esta manera, en la a-rostridad del rostro. Así como Archiboldi es una especie de no-lugar, el México que se representa en las cinco partes de la gran novela también toma la forma de un misterio: especialmente Santa Teresa, puesta en un nivel de inaccesibilidad que la vuelve sagrada y maldita a la vez. Se trata de un nivel escatológico de la representación. El lugar que representa el rostro

de Cesárea en *Los detectives salvajes* también adquiere estos matices. Su rostro parece buscar, sin hacerlo, la destrucción histórica. Siempre prefirió desaparecer; todos los testimonios de los que conocieron a Cesárea parecen coincidir en eso: ella se escapó de la ciudad, huyó al desierto, sus pasos se perdieron en el norte de México. Y el norte de México, rostro dirección de Cesárea, es un lugar en que los pasos buscadores se pierden. El rostro de la poeta se deshace dentro de sí mismo, a través de su dirección única hacia el no-lugar, y “deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad (Deleuze y Guattari 2000: 192).

Esta manera de pensar tiene un fuerte impacto en la descripción general de la poética de Bolaño. Lo central de sus historias son los rostros que se pierden, es cierto, pero también los rostros que se buscan. Frente a los rostros alegorizados de Arcimboldo, hay alguien que los mira, una mirada que los sostiene, perdiéndose en ellos. Deleuze explica esto diciendo que “unas veces la máquina abstracta, en tanto que lo es de rostridad, va a orientar los flujos hacia significancias y subjetivaciones, hacia nudos de arborescencias y agujeros de la abolición; otras, por el contrario, en tanto que efectúa una verdadera ‘desrostrificación’, libera, por así decir, *cabezas buscadoras (têtes chercheuses)* que deshacen a su paso los estratos, que traspasan las paredes de la significancia y hacen brotar agujeros de subjetividad, abate los árboles en provecho de verdaderos rizomas, y dirigen los flujos hacia líneas de desterritorialización positiva o fuga creadora” (194).

Emulando el movimiento fundamental de la repetición y la diferencia, drama infinito que espera una clausura que no llega, Bolaño hace ver que el rostro que se pierde es también el rostro que busca y la cabeza que sostiene esa búsqueda, resaltando la continuidad del relato. Hay una creatividad positiva en las *cabezas*



*buscadoras*, pero al mismo tiempo éstas son flujos de historias, de experiencias, de tragedias que se basan en un rechazo a la plenitud narrativa. La negatividad que Paul de Man relevaba como parte esencial del gesto retórico se aplica siempre a la narrativa de Bolaño. Gracias a ella, se justifica la inexistencia del yo y por lo tanto de cualquier elemento arquetípico, apuesta estética radical que permite mayor libertad hermenéutica.

La autobiografía es heterobiografía, el nombre es seudónimo y éste heterónimo. Pura letra, inscripción. El rostro es el rostro que busca: la mirada. Sloterdijk (2004) señala que el rostro es, dentro del universo esférico, un modo de la burbuja y que, mucho antes que el espejo, su lugar natural es el “espacio interfacial” (156). Lo que identifica el movimiento primario del rostro no es el autorreconocimiento, sino la *protracción*: “la salida del rostro hacia delante”, producto de la interacción de los rostros unos con otros, rostro abierto hacia delante (157). El rostro de Cesárea, por ejemplo, es la cabeza que sostiene toda la experiencia histórica de la revolución, la poesía de vanguardia, el fracaso de la voluntad, la experiencia de los otros: su cabeza es historia, su rostro es la memoria, y su desaparición la necesidad de construir esa memoria.

Los rostros de Archiboldi, incluso los de Wieder, son rostros que hablan del mal de la historia: la historia universal de la infamia representada por el nazismo. En ese sentido, también son no-rostros, movimiento final de la historia que busca ser buscada: una negatividad tremenda, una alegoría del cadáver de la historia, que ya era un cadáver visto por un rostro durante el preciso momento en que se retiraba. Y al mismo tiempo son la búsqueda de nuevos rostros, esperanza de diferencia como introducción de clausura, que nunca llegan por completo, instalando el desplazamiento y la sustitución de los rostros (o de las almas).

### Capítulo 3. Cuerpo, cadáver y repetición en 2666

*La carne humana es el factor crucial para la salvación*

Tertuliano, *De Resurrectione*

A lo largo de este capítulo, mi intención es analizar la relación entre repetición, diferencia y cuerpo en la obra de Bolaño, en particular en 2666. Los principales aspectos y problemas que me interesan son: (1) la conflictiva relación entre raza, género, identidad y violencia, que será analizada principalmente a través de “La parte de Fate”; (2) el concepto de *feminicidio* y su determinación en la repetición, donde describiré algunos problemas filosóficos derivados de una interpretación feminista de la permanente referencia a la violencia contra las mujeres en la narrativa de Bolaño; (3) la plataforma melancólica para un estudio de la violencia física que entienda el cuerpo como una cosa viva, deseante, política; y (4) el cuerpo muerto como repetición *versus* la diferencia radical que impone la ‘forma bella’ del cadáver abandonado a través del ‘cuerpo vivo’.

#### 3.1. Fate: negritud y racismo como insight

Es sumamente útil para mí comenzar analizando “La parte de Fate” de 2666. En el XV Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, en UTEP, en la mesa monográfica de Bolaño, se inició una discusión sobre el carácter supuestamente inconcluso de la obra 2666. Uno de los asistentes se refiere a “La parte de Fate” señalando que esta novela-parte revela una profunda debilidad escritural: Fate no se deja descubrir abiertamente como negro y, cuando lo hace, el lector tiende a olvidarlo a medida que la novela avanza. Al auditor, tal cosa le parecía un signo evidente de un

descuido que subyacía a toda la novela. A mí, en cambio, tal cualidad me parece un síntoma clarísimo de la reacción que busca “La parte de Fate”. Creo que hay una clara manipulación, por parte del narrador, de la negritud del personaje. Se postula por este medio parte de la *intentio auctoris* de la tercera novela de 2666: distorsionar el aspecto racial para generar problemas en la representación identitaria de los sujetos. Esto se descubre gracias al prejuicio de una opinión, situación que demuestra que el *insight* de “La parte de Fate” sucede a partir de un error, de una comprensión que confunde.

Trabajaré en torno a la *insight* porque me permite unir los procesos de percepción con los aprendizaje y éstos con los de ideología. A partir de la psicología gestáltica, principalmente del trabajo de Koffka (1999), *insight* es la palabra inglesa utilizada para entender lo que en alemán se dice *das Verständnis* o *der Einblick*, es decir, la comprensión y la visión. La palabra inglesa sirve bien para identificar ambos procesos. En la teoría de la *Gestalpsychologie*, el *insight* es el equivalente al aprendizaje gracias a la organización de la percepción en una figura. Para Koffka, *Gestalt-insight* es el sustituto histórico del ‘ensayo y error’ como método de comprensión. El concepto no debe traducirse como conexión de trazos desvinculados del objeto percibido (552). La percepción comienza durante la organización de la figura percibida y se incorpora a un proceso más complejo de atribución de significado que demuestra la intencionalidad y la subjetividad, incluso la ideología, del proceso de aprendizaje: la percepción de un objeto “transforms a process in such a way as to give it a new ‘meaning’, i.e., a new rôle in its total goal-directed activity” (Koffka 1999: 552).

La tendencia isomórfica de la percepción y del aprendizaje, clave aquí, se confrontaría constantemente con la destrucción de la figura en la percepción, cuando

se realiza una crítica profunda a un determinado proceso de aprendizaje. Por tal motivo, *insight* es para mí también lo que señala Paul de Man (1983): en la crítica literaria, una determinada ‘visión’ es el proceso dialéctico negativo por el cual un determinado símbolo pervierte a otro, el que a su vez es pervertido por otro, demostrando la ceguera esencial que subyace a todo análisis del lenguaje (3-20). En términos generales, se trataría de una crítica a la ideología consciente de que su posición es ideológica.

Estas herramientas de análisis son precisas para leer “La parte de Fate”. Primero, porque permiten continuar sobre categorías ya mencionadas en el capítulo anterior: la distorsión del rostro se proyecta también sobre el cuerpo y sobre la raza que define el cuerpo, revelándola mediante su ocultamiento. Segundo, porque considerar la raza como objeto distorsionado permite una crítica profunda de “La parte de Fate”. Podríamos discurrir ampliamente sobre el problema de la representación racial en este texto, vinculándolo, por ejemplo, con el indigenismo y el desarrollo de la literatura latinoamericana, pero, precisamente ahí, el texto falla. El discurso de esta sección de *2666* ya no busca comprenderse, lisa y llanamente, dentro del régimen subalterno de representación indigenista ni tampoco dentro de la narrativa de color americana, pues descontextualiza al negro o al indígena de los escenarios típicos de esta literatura: el campo o la granja esclavista, la fábrica o la periferia de la ciudad. Al contrario, Fate tiene *otro* tipo de relación con la negritud, más problemática o y descentrada, que iré desenredando poco a poco.

La novela-parte desarrolla el viaje de Fate desde Nueva York a Detroit, y desde ahí a Tucson para luego llegar a México, donde ocurrirá la mayoría de los acontecimientos narrados. En México, alteridad cultural, Fate perderá casi del todo la imprecisa noción que tiene de ser un negro americano. Esta pérdida es un índice de la

más compleja distorsión que el texto produce en la percepción de la realidad, debido al *insight* más terrible de un hecho originario y fatídico: la violencia de la historia.

En este sentido, se entiende por qué vínculo todo acto de comprensión con la visión de una mancha anamórfica: porque los actos de percepción producen aprendizajes incorporados a un proceso ideológico de visión que atribuye forma donde no la hay y deforma lo que no puede visualizar como una figura. La anamorfosis, explicada más arriba en relación a Lacan, se aplica muy bien a la cuestión óptica de la narrativa de Bolaño: lo que aparece en primer plano en el texto necesita ser visto desde otro ángulo, con otra óptica, produciendo una imagen que altera el fondo del texto en tanto perspectiva deseante. Me interesan entonces estos procedimientos alternativos de la visión en tanto facultad, en tanto sentido: visiones comprensivas que cambian la realidad y fundan otras, que son ideologías y ‘manchas’ atribuidas por el deseo.

“La parte de Fate” sintoniza constantemente con lo que acabo de desplegar. Primero se anuncia con cripticismo la debilidad de Fate para percibir la realidad común, cotidiana, en la que se ve sumergido:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momentos me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás?

Y luego el contrapunto de lo real:

Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insostenible. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas (295)

Estas líneas iniciales marcan el antecedente fundamental: el cuestionamiento a la realidad, la referencia a la fantasmagoría. En medio de la sofisticada red de ilusión en que se vive, existe un fondo duro e infalible que no debe olvidarse: el dolor.

Las siguientes líneas hablan del cadáver. Una mujer llama y pregunta por Quincy Miller, el nombre de pila de quien se llama para todos los casos restantes Oscar Fate (recurso de distorsión nominal que *continúa* todo lo dicho en el anterior capítulo). La mujer en el teléfono le dice a Fate que su madre, Edna, “ha muerto” (295). Esa misma mujer, leal vecina de Edna, sufrirá un ataque cardíaco en el mismo momento de la llamada, y morirá a las horas después. Una muerta se lleva a otra muerta: procedimiento no lejano a lo que se lee posteriormente en “La parte de los crímenes”.

Cuando acude a su casa, Fate tiene la posibilidad de mirar el cadáver de su madre: “estaba en la cama, con los ojos cerrados y vestida como si fuera a salir a la calle. Incluso le habían pintado los labios (...) Después miró su rostro: parecía de cera » (296). Duerme en el sofá de la casa mientras su madre comienza el proceso de cadaverización: “sólo una vez entró en la habitación de ésta y le echó una ojeada al cadáver” (296).

Fate se muestra hasta aquí como una persona atormentada pero fría el mismo tiempo. Lo rodean fantasmas ajenos, pero no el de su madre, a quien concede un funeral sencillo, íntimo y rápido. La realidad del cadáver es provisoriamente dejada de lado en la narración; lo que sigue es la inmersión de Fate en la distorsión que sufre a nivel perceptual, signo de la más amplia confusión que advierte en todo lo que ocurre a su alrededor. Es por esta razón que el texto exhibe, en muchas ocasiones, cavilaciones de los personajes en relación a la fantasía y la apariencia,

confrontándolas con la realidad, o lo que se desprende que sea la realidad, algo inefable y duro, frío, doloroso, violento, oculto por el lenguaje y sus distorsiones:

Cuando estaba a punto de cerrar la puerta oyó algo parecido a un disparo. Le preguntó al taxista si él también lo había oído. El taxista era un hispano que hablaba muy mal el inglés.

–Cada día de oyen cosas más fantásticas en Nueva York –dijo. –¿Qué quiere decir con cosas fantásticas? –preguntó.

Pues eso mismo, fantásticas –dijo el taxista (305).

Fate se dirige en este taxi a tomar un vuelo con dirección a Detroit. Aquí se obtienen las primeras indicaciones claras de la negritud de Fate, pues viaja como corresponsal del periódico *Amanecer negro*, que trata temas raciales y que le ha encomendado entrevistar a Barry Seaman, único fundador sobreviviente de *The Black Panthers Party*. A lo largo de este viaje se puede resaltar otro elemento: el constante malestar estomacal de Fate, que lo induce al vómito en no pocas oportunidades. Lo tomo aquí como índice de la crudeza con la que lo real se otorga a la conciencia de Fate.

Durante su entrevista con Seaman, Fate asiste a una conferencia que da éste en una iglesia del barrio. Aquí el lector se sumerge en el desvarío de Seaman, en la tendencia digresiva de la narrativa de Bolaño y en la dureza de la historia de la lucha racial en Estados Unidos. Es importante rescatar de la conferencia de Seaman su reflexión sobre la metáfora: “Las metáforas son nuestras maneras de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo” (323). Esta reflexión se aplica también a

Fate: por un lado, se mueve dentro de discursos de identidad racial institucionalizados, que le otorgan a la negritud una determinada definición y una determinada funcionalidad: trabaja para un periódico especializado en temas de la comunidad negra, pero este periódico no lo autoriza, por ejemplo, para publicar una crónica sobre el último comunista negro de Brooklin.

En cierto modo, él es negro, pero no tanto como para identificarse con cualquier negro de Nueva York. Más adelante una conversación entre Fate y su jefe demuestra hasta qué punto el primero tampoco es un negro que debiera luchar por la subalternidad en general, razón por la cual no recibe autorización para reportear el caso de las muertas de Santa Teresa: el jefe se apura en argumentar que ‘no hay ningún negro metido en el asunto’ (373). En consecuencia, la cuestión de si un elemento subalterno debe representar a toda la subalternidad, en algún grado al menos, queda pendiente y angustia a Fate: él desearía sumergirse en la crónica de otra lucha, de una lucha ahora necesaria, contingente.

La novela sigue un curso en la superficie textual, el de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez que interesan a Fate y lo llevan a mezclarse con la realidad social mexicana. Al mismo tiempo, “La parte de Fate” sigue otro curso, de forma más velada y que consiste en la historización de la negritud, en la construcción crítica de memoria de lo que significa ser negro, aparentemente olvidado por Fate y el contexto social en que se movía.

La novela deshace en diferentes ocasiones la pintura contingente de la identidad racial, cuyo escenario es el periodismo, y rehace el cuadro a partir de datos históricos. Aquel último comunista de Brooklin, por ejemplo, quiso regalar a Fate un libro histórico sobre la trata de esclavos negros, pero a éste no le interesó en lo más



mínimo. La nostalgia de ese reportaje lo incita a comprar el volumen en una librería de Detroit, luego de la entrevista con Seaman. El libro pertenece a Hugh Thomas y se titula *La trata de esclavos* (331).

Fate lee al azar párrafos del libro de Thomas. En esos pedazos, se relatan las diferentes intervenciones europeas en el centro de África para establecer el comercio de esclavos. El puerto de Elmina, actual Ghana, ha sido invadido y colonizado sucesivamente por portugueses, holandeses, ingleses, daneses, para instalar allí su negocio (334 y 335). Estos párrafos leídos por Fate son la prueba contundente de la intención con que opera la novela: contrastar la situación de un afroamericano periodista con la violencia que impera a lo largo de la historia, incluida la suya y la de sus ancestros.

En el transcurso de estas referencias al libro de Thomas, que Fate lee a su arbitrio, el jefe de redacción de la sección deportiva del *Amanecer Negro* llama repentinamente a Fate y le pide que vaya a cubrir la pelea del boxeador de peso pesado Count Pickett contra el mexicano Merolino Fernández en Santa Teresa, al norte de México. Aduce que el corresponsal de este tipo de noticias, Jimmy Lowell, ha muerto. Fate acepta y toma un vuelo en dirección a Tucson, donde renta un auto para cruzar la frontera. A partir de aquí, la realidad, difícil y violenta, sobrepasa cualquier posible indiferencia social, obligando a Fate a cruzar la línea de la alteridad cultural y a sospechar del discurso de la identidad racial. Allí se enterará de lo que significa ser negro y, sobre todo, de lo que sucede con las mujeres de Santa Teresa.

Expresión clara de lo primero es el siguiente movimiento narrativo. De golpe se incrusta en la lectura de la novela-parte la situación identitaria de Fate. En el camino de Tucson a Santa Teresa, detiene el coche que ha arrendado y se dispone a

comer en un restaurante; en ese lugar, Fate “se dio cuenta de que nadie (...) era negro, excepto él” (336). Fate circula, a partir de su ingreso a México, dentro de la autorreferencia y la crisis: ¿qué significa ser negro, tanto en su país como fuera? Por ejemplo, una mujer le pregunta por su origen y él responde que es americano. Así de simple. Luego reflexiona: “¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría irme ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie?” (358-359).

Exactamente, ¿qué significa ser negro en tal o cual contexto? Mejor aún, ¿el contexto determina el grado de identidad racial, el grado de negritud? Esto se contrapone abierta a la tesis del determinismo racial impuesto por el color que desarrolló Franz Fanon en *Black Skin, White Masks* (1995). Fanon ha señalado que el negro está atrapado por su apariencia, de la cual toma verdadera conciencia cuando el sujeto otro lo enuncia: “es un negro”, su valor simbólico como ser humano está asociado inevitablemente a su color y cualquier discurso de identidad pasa por este hecho (323-328). Este contexto de identificación determinista sería hegemónico y subordinaría todos los otros a éste. Pero tal hegemonía trae sus propios problemas ligados al poder y a la libertad de representación.

La hegemonía de un discurso determinista, que pretende conocer realmente la dimensión de la ‘raza, sostiene una modalidad de la repetición que hace de la ideología del discurso una presencia metafísica. En este nivel, el discurso de la identidad racial queda separado de cualquier tipo de juego o dialéctica y expone un foco de dominación. Con un matiz de fatalismo, si se toma la traducción del vocablo inglés *fate* (‘destino’) como parte del imaginario que la novela-parte presenta. La

negritud como determinación radical de la identidad de un ser humano queda comprendida dentro de este último esquema, y esa determinación debe entenderse como un uso represivo de la repetición.

Partiendo de la destrucción de la metafísica iniciada por Heidegger, Derrida critica la noción de presencia en las ciencias humanas y sociales, donde con más fuerza se impone esta repetición represiva. Al respecto señala que una de esas ciencias, la etnología “sólo ha podido nacer como ciencia en el momento en que ha podido efectuarse un descentramiento: en el momento en que la cultura europea -y por consiguiente la historia de la metafísica y de sus conceptos- ha sido *dislocada*, expulsada de su lugar, teniendo entonces que dejar de considerarse como cultura de referencia. Ese momento no es en primer lugar un momento del discurso filosófico o científico, es también un momento político, económico, técnico, etc. Se puede decir con toda seguridad que no hay nada fortuito en el hecho de que la crítica del etnocentrismo, condición de la etnología, sea sistemáticamente e históricamente contemporánea de la destrucción de la historia de la metafísica. Ambas pertenecen a una sola y misma época” (1989: 387-388). Esta posibilidad etnológica, dada por la crítica el etnocentrismo, es el espacio gris en que Fate se mueve, sin saber si jugar con el concepto de raza o mantenerlo en posiciones repetitivas y dominantes.

Para profundizar en esta discusión, tomo aquí el pensamiento de Anthony Appiah (1998) al respecto. Este filósofo de origen ghanés ha trabajado a fondo la cuestión de la identidad racial, tanto desde la ética como desde la filosofía de la ciencia. Concretamente, Appiah afirma que las razas no existen (37). En principio, porque es imposible distinguir una raza a partir de las categorías científicas positivas que han sentado las bases para definir el lexema. Como concepto biológico, es cierto que “[the concept of] race (...) picks out (...) among humans, classes of people who

share certain easily observable physical characteristics, most notably skin color and a few visible features of the face and head” (69), pero Appiah demuestra que estas categorías provienen del positivismo científico y no son lo suficientemente coherentes para la construcción de preceptos.

Categorías raciales como herencia (familia y comunidad), que representan actitudes o historias comunes a todos los miembros de esa raza hereditaria, o la aplicación parcial de los términos ‘talento’ o ‘capacidad’ en proporción a la diversidad de razas, con las cuales funcionan las identificaciones, distinciones y jerarquías, no sirven en casi ningún contexto. Las relaciones humanas no son endogámicas, e hijos de padres de una misma raza pueden tener ciertas características raciales diferentes a las de sus padres, destruyendo la premisa hereditaria. Los conceptos de ‘talento’ y ‘capacidad’, así como de estereotipo, sólo sirven en contextos sociales donde el racismo está arraigado.

Appiah demuestra que la excepción es la regla en el uso del término raza. Como tal, “the arguments against the use of “race” as a scientific term suggest that most ordinary ways of thinking about races are incoherent” (42). Ni siquiera la mixtura de razas existe *per se*; toda determinación racial es puramente fenotípica; así, en Estados Unidos las categorías científicas para definir la raza han perdido su vigencia, eliminando el referente animal que permanecía en el biologismo anterior (herencia) y posterior (selección) a Darwin, ya que ‘raza’ en “the United States is such a population. In this sense, then, there are human races, because there are human populations, in the geneticists’ sense, but no large social group in America is a race” (73). Por esa razón, Appiah es capaz de afirmar que “the only human race in United States, is the human race” (32).

¿No sería éste el *locus* de enunciación de Fate: una ideología norteamericana de la raza? Tal ideología se definiría por una oficial conciliación de las diferentes razas en sólo una, la del ser humano, sin dejar de que señalar que éstas existen en tanto condiciones fenotípicas y genotípicas de los individuos. Si uno se fija en cualquier formulario gubernamental proveniente de los Estados Unidos, siempre hay un cajón para llenar con el título 'raza'. Esto no sólo proporciona información acerca del origen y la identidad de los individuos, también es un mecanismo de control social que determina situaciones de ventaja y desventaja entre las distintas razas que habitan en Estados Unidos. He aquí parte del problema de Fate, pues esta manera de entender la identidad racial tiene sus propios problemas de coherencia.

La crisis identitaria de Fate tiene un origen anterior y complejo. En principio, la contradicción entre trabajar en un periódico que sigue una línea racial y la imposibilidad, al menos en lo inmediato, de legitimar un discurso no racista que represente el devenir de la subalternidad que, más allá de la piel, le da unidad, describe la incapacidad del personaje para adecuarse a una identidad. Esto se muestra con claridad en el pasaje donde Fate habla a su jefe de redacción para pedir más tiempo en México y permiso para reportear el caso de las mujeres asesinadas en Santa Teresa:

-Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.

–¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.

–¿De qué mierdas me hablas? –dijo Fate.

–¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? –dijo el jefe de sección.

–Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate–, no de una revuelta en el gueto.

–O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección.

–No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate.

(...)

–Tú cumple con tu deber y no hagas trampas con las dietas, negro –dijo el jefe de sección.

Fate colgó (373-374).

En páginas anteriores, ha sido el propio Fate quien da la espalda a las mujeres asesinadas en Santa Teresa: en la televisión del hotel de Detroit donde Fate durmió, ha aparecido Dick Medina, un reportero especializado en asesinatos seriales, hablando de las mujeres asesinadas de Santa Teresa. El narrador afirma que eso sucede mientras Fate duerme, agotado de reflujos estomacales (328). Es posible leer esto en relación a la impavidez, la indiferencia política inducida por el contexto social de Fate, que le impide ver casos contingentes y urgentes de subalternidad y lucha social.

Esto deja una sola respuesta para entender la base del problema de la representación desde la racialidad y la lucha subalterna en Estados Unidos: lo que representa Fate es sólo una forma de la ideología de la raza, que busca mantener a la raya la lucha social, separándola de un concepto amplio de opresión y justicia. No escribo esto con la intención de desacreditar una determinada posición política; como dice Žižek, “una ideología (...) no es necesariamente “falsa”: en cuanto a su contenido positivo, puede ser “cierta”, bastante precisa, puesto que lo que realmente

importa no es el contenido afirmado como tal, sino *el modo como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación*” (2003: 7). En términos estrictos, la declaración de Appiah sobre la inexistencia de las razas niega la base biológica del término pero no elimina la existencia de la determinación racista, no distinta de la que consigna Fanon: en este otro sentido, Fate se mueve dentro de una situación aporética, entre la apropiación de una política de la enunciación pro racial y una serie de elementos de la realidad que lo distancian de cualquier tipo de compromiso político racialista.

Como también señala Žižek en otro texto, el gesto declaratorio de Appiah no se diferencia del “gesto ideológico elemental de mantener una distancia interior respecto del texto ideológico, el gesto de sostener que debajo de ese texto hay algo más, un núcleo no-ideológico: precisamente, la ideología ejerce su poder sobre nosotros por medio de esta insistencia en que la causa a la que adherimos no es meramente ideológica” (2007: 23). De este modo, mientras se vacía el concepto de raza por un lado, se mantiene por otro, gracias a lo cual Fate sigue siendo, en México, para todos los efectos, una persona de color negro. De este modo, el *insight* es también ideológico: de hecho, intenta clausurar la ideología mediante un gesto visionario, pero la ceguera que éste implica es el fundamento de una crítica a la ideología.

México es el lugar donde la imposibilidad racial se intensifica, pues la ideología del mestizaje ha sido discursivamente hegemónica en esta cultura nacional. Fate atraviesa la línea de la alteridad y se transforma en un producto más de la ideología racial mexicana. En términos generales, la inexistencia generalizada de fenotipos negros en el paisaje racial mexicano ha llevado a la falsa creencia que en México la población negra es mínima, que sólo llegaron negros provenientes de

África a Veracruz y a algunas zonas costeras de Oaxaca y Guerrero. Esto no es cierto pero incluso si lo fuera, en vez de quedarse restringidos a los límites de su lugar de llegada como esclavos, hay convicción de que se dispersaron por gran parte del territorio mexicano y que tienen una fuerte influencia racial (Beltrán Aguirre 1944; 1989). Esto es válido también para países como Chile o Argentina, que han eliminado de la historia social la inmigración africana a su territorio.

Debido a esta tendencia a la borradura, el negro casi no aparece en la historia social de la nación mexicana. Fate es una diferencia a los ojos de los mexicanos, porque ser moreno no implica ser negro, activando algo en la memoria que está reprimido y que trata de retornar: al momento de conocer a Fate, Rosa Méndez le dice que “en México, la verdad es que hay pocos negros (...). Los pocos que hay viven en Veracruz (...) Una vez pasé por allí, cuando tenía quince años, pero lo he olvidado todo. Es como si hubiera pasado algo malo en Veracruz y mi cerebro lo hubiera borrado, ¿entiendes?” (392). La elección léxica es impresionante por su precisión. Es el propio cerebro el que borra una existencia demostrable, menospreciando la potencia que tiene la población negra en la conformación social de México.

Poco antes de la declaración de Rosa, Fate tiene la oportunidad de oír de un periodista americano una versión más cruel y humillante de lo que llamamos teoría del mestizaje: en principio, el periodista llama al conjunto de relaciones sexuales y sociales entre españoles, indígenas y descendientes europeos americanos, con todo descaro, ‘mejoramiento de la raza’. La excusa para ello es que la historia pugilística mexicana no cuenta con buenos pesos pesados, por lo cual Merolino Fernández es una excepción: “Éste es un país que da buenos gallos, buenos moscas, buenos plumas, a veces, en contadas ocasiones, algún welter, pero no pesados ni semipesados. Es una cuestión de tradición y de alimentación. Una cuestión de morfología. Ahora tienen un



presidente de la república que es más alto que el presidente de los Estados Unidos. Es la primera vez que ocurre. Poco a poco los presidentes de México serán cada vez más altos...” (364). Luego indica:

Ahora, sin embargo, la clase alta mexicana está cambiando. Son cada vez más ricos y suelen buscar esposas al norte de la frontera. A eso le llaman *mejorar la raza*. Un enano mexicano manda a su hijo enano a estudiar a una universidad de California. El niño tiene dinero y hace lo que quiere y eso impresiona a algunas estudiantes (...) Resultado: el niño obtiene un título y consigue una esposa que se va a vivir a México con él. De esta forma los nietos del enano mexicano dejan de ser enanos, adquieren una estatura media y de paso se blanquean. Estos nietos, llegado el momento, realizan el mismo periplo iniciático que su padre. Universidad norteamericana, esposa norteamericana, hijos cada vez de mayor estatura. La clase alta mexicana, de hecho, está haciendo, por su cuenta y riesgo, lo que hicieron los españoles, pero al revés. Los españoles, lascivos y poco previsores, se mezclaron con las indias, las violaron, les metieron a la fuerza su religión, y creyeron que de esta manera el país se volvería blanco. Los españoles creían en el blanco bastardo. Sobrestimaban su semen. Pero se equivocaron. Nunca puedes violar a tantas personas. Es matemáticamente imposible. El cuerpo no lo aguanta. Te agotas. Además, ellos violaban de *abajo* hacia arriba, cuando lo más práctico, está demostrado, es violar de *arriba* hacia abajo. El sistema de los españoles hubiera dado algún resultado si hubieran sido capaces de violar a sus propios hijos bastardos y luego a sus nietos bastardos e incluso a sus bisnietos bastardos. ¿Pero quién tiene ganas de violar a nadie cuando has cumplido setenta años y apenas te puedes mantener de pie? El resultado está a la vista.

El semen de los españoles, que se creían titanes, se perdió en la masa amorfa de los miles de indios. (364-365).

Esta versión descarada del mestizaje denuncia un racismo y una violencia esenciales. Tal versión no es extraña a las propias formulaciones sobre el mestizaje hechas en el contexto del pensamiento latinoamericano. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (2000) ya puso en correlación, de modo casi existencialista, la violación y la cultura mexicana. Ante tal tipo de lectura Fate reacciona indignado: insulta al periodista americano llamándolo ‘publicista del Klu Klux Klan’ e intenta golpearlo. El grupo de periodistas que están derredor se lo impiden y espetan: “Todos somos americanos” (365). Por este mecanismo, han quedado enfrentadas entre sí dos teorías de la raza: una que resume violación y otra que resume unión, integración. La frase de los periodistas expresa lo que Appiah piensa de Estados Unidos: domina en esa cultura nacional una ideología que oculta la violencia esencial de la determinación racista bajo la premisa de la inexistencia de las razas.

Fruto de este enfrentamiento, se genera una vuelta al *insight*, aunque el aprendizaje es otro, crítico: detrás de un determinado discurso de integración, hay un resto de racismo. El problema es que ese resto actúa como deseo: sale de su posición marginal e interviene en el orden simbólico, cambiándolo. Así, el *insight* tiene la capacidad de criticarse a sí mismo: se ‘ve’ que hay una borradura de la minoría en la cual se produce el desfondamiento de la lucha subalterna; ese desinterés social y precaria conciencia de negritud (en un contexto de ilegitimidad de la determinación racista) es el espacio irregular donde se mueve Fate. En este punto Fate se asemeja a Amalfitano, personaje de la tercera parte de *2666*, ya que ambos deben luchar contra la indiferencia social que los rodea y que impide una conciencia más fuerte de la lucha subalterna y del imperio de la violencia.

Los elementos de borradura, división y falta de compromiso que atraviesan a Fate, pasan a formar parte de un problema más amplio de representación de la realidad, con toda la violencia que ésta incluye. La figura de Amalfitano responde al mismo escenario. Su inclusión en “La parte de Fate” es por tanto lógica. El personaje realiza dos apariciones en ella, a causa de la vinculación que se logra entre Fate y Rosa, hija de Amalfitano. Ambos se conocen a través de Chucho Flores, ex novio de Rosa Amalfitano y periodista deportivo que cubre la pelea de box.

La primera incursión ocurre cuando Chucho Flores va con su grupo de amigos a casa de Rosa Amalfitano. Allí conocen al padre, Óscar. Este último encara a Charly Cruz, que viene con Chucho Flores, y pregunta si sabe lo que es el movimiento aparente (421). Charly Cruz responde se trata de la “ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina” (421).

Enseguida Óscar Amalfitano se explaya señalando que “todos tenemos millones de discos mágicos flotando o girando dentro del cerebro” (421) y pregunta a los oyentes si alguno de ellos tuvo alguna vez un disco mágico. Charly Cruz describe uno que le fue regalado en la infancia, que consistía en una reja, por un lado, y un borrachito sonriente por el otro. Al realizar a toda velocidad el movimiento rotatorio, el borrachito aparecía dentro de la reja, riéndose. A lo cual responde Amalfitano, demostrando que “La parte de Fate” es una compleja red narrativa de posiciones políticas y filosóficas acerca de la realidad histórica de la violencia que define la cultura de los tipos humanos: “Podemos decir que el borrachito se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el *borrachito* está encarcelado. De hecho, podíamos incluso adivinar

de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra incredulidad, es decir se ríe de nuestros ojos” (423).

La incredulidad ‘nos’ pertenece: pertenece a la mirada, pues la realidad parece estar sólo engañándonos. He aquí el *insight* que proporciona validez a mi argumento. Es un ‘aprendizaje’ que se define como crítica a la ideología. Fate asume precisamente tal cosa cuando acude a una fiesta después de la pelea. Durante el evento, Fate ‘ve’ lo que realmente sucede en la ciudad. En medio de la pista de baile, el narrador enfoca la siguiente situación: “en una esquina de la sala un hombre abofeteaba a una mujer. La primera bofetada hizo que la cabeza de la mujer girara violentamente y la segunda bofetada la lanzó al suelo. Fate, sin pensar en nada intentó moverse en esa dirección, pero alguien lo sujetó del brazo. Cuando se volvió para ver quién lo retenía no había nadie. En la otra esquina de la discoteca el hombre que había abofeteado a la mujer se acercó al bulto caído y le pateó el estómago. A pocos metros de él vio a Rosa Méndez que sonreía feliz” (401). Ese estar feliz de Rosa Méndez impresiona en el momento de su enunciación. Resonará todavía cuando el lector avance a la siguiente parte, donde cientos de cadáveres de mujeres sean expuestos.

Al caer en esta cuenta, Fate decide seguir el rastro de muerte que hay en Santa Teresa. Su acción es contradictoria: por un lado, el interés, la visión de que la realidad parece engañarnos, de que los crímenes son mirados con indiferencia; por otro, la decisión de rescatar a Rosa Amalfitano, de quien se ha enamorado, de las ‘garras’ de Chucho Flores y de las costumbres mexicanas. La segunda aparición de Óscar Amalfitano se realiza precisamente en relación a esto: cuando Fate vuelve de la casa de Charly Cruz, donde ha golpeado a un tipo y ha salido huyendo con Rosa, Amalfitano le pide que saque a su hija de la ciudad, que cruce la frontera. “¿Se trata de los asesinatos? ¿Usted cree que ese Chucho Flores está metido en el asunto?”,

pregunta Fate y Amalfitano: “Todos están metidos” (433).

Fate se distancia de los mexicanos y siente la necesidad de salir del país, de cumplir con lo que su coterráneo Albert Kessler dice al principio de “La parte de Fate”: “lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos” (339). Lo que el lector aprende de todo esto, necesariamente, es que los crímenes sobrepasan cualquier relato coherente de la realidad social. Ésta misma continúa con el engaño. Ése es el más grande *insight*: advertir que la realidad nos engaña, que la crudeza con que se expresa sigue allí, aunque no se quiera verlo, o se quiera ver otra cosa.

También el lector deduce que Para entender ello, es preciso ahondar en la noción de *feminicidio* como una herramienta para saber qué pasa (y qué no pasa) en la novela *2666* en relación a la repetición del crimen. Tal ahondamiento tendrá un lugar previo al análisis del cuerpo de la violencia, cual es mi principal interés en este capítulo, debido a que discutir la noción de *feminicidio* asegura que nuestro concepto de cuerpo no sea el de una abstracción, sino el de un discurso.

Hasta ahora, sin embargo, creo haber diseñado suficientemente un escenario teórico en el cual ver con grados de profundidad la representación del sujeto en *2666*; no sólo a través del rostro, sino también a través de la raza. Fate ha aparecido en mi lectura como el resultado perfecto de la ‘desconfianza’ con que se escribe el lenguaje en la novela entera. Una mancha previa, racial, advierte de la necesidad de evitar cualquier ingenuidad con respecto al rol de lector del texto, sobre todo cuando el cuerpo sea llevado a primer plano, en una de sus modalidades más complejas: el cadáver; ni tampoco cuando una hipótesis jurídica parezca dominar el horizonte conceptual de la narración.

### 3.2. Intermedio: feminicidio y repetición

La violencia inflingida en Santa Teresa, que podría decirse produce todo el derrame narrativo de *2666*, se realiza y se inscribe en *cuerpos de mujer*. Sabemos que género no significa precisamente sexo: significa roles, discursos, *performances*, y que mujer no es un concepto unitario, homogéneo. Pero la materialidad de la violencia que determina la realidad en *2666*, tiende a veces a dar unidad colectiva al género femenino en el proceso mismo de su destrucción. No se sabe si anima o no una subversión del género como víctima de un orden destructivo, e introduce la necesidad de organizar el género en torno a una política de antagonismo.

Tal tendencia de la novela, no obstante, es relativizada en su isomorfismo por la otra tendencia dominante en el texto: el juego de visiones y cegueras, articulado a través de la propia construcción de *2666*. Creo que nunca olvida el narrador de este *opus magnum* jugar anamórficamente con la realidad del mundo construido por el texto; a causa de ello, desde todos los puntos de vista periféricos al *ocularis infernum* que es “La parte de los crímenes”, desdibuja todo tipo de significado unitario, como ‘negro’, ‘mujer’ o *feminicidio*.

Me interesa trabajar sobre este último concepto, el *feminicidio*, discutiendo al mismo tiempo lo que significa su uso en relación al concepto de mujer puesto en juego en la novela. La novela introduce la cuestión del *feminicidio* y la necesidad del antagonismo entre los sexos, de forma muy clara, en “La parte de los crímenes” cuando Sergio González<sup>10</sup>, personaje que funge como de periodista-detective,

---

<sup>10</sup> Hay convicción de que este personaje fue construido por Bolaño a semejanza de Sergio González Rodríguez, periodista de la vida real que publicó uno de los primeros y más duros informes acerca de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: *Huesos en el desierto* (2004). También existe evidencia de que traspasó información a Bolaño para la redacción de la novela.

descubre cómo la desunión del género femenino es una parte fundamental del problema de los crímenes de Santa Teresa.

El personaje de Sergio González aparece en Santa Teresa como periodista enviado por un periódico del DF para la cobertura del caso del Penitente Endemoniado. No obstante, el fenómeno de las muertas de Santa Teresa le impacta profundamente, obligándolo a cubrir estos crímenes. En uno de sus retornos al DF, el personaje sostiene una pequeña discrepancia con una prostituta a la que frecuenta; en un ataque de melancolía, el personaje discurre acerca de los crímenes del norte; pero “mientras él hablaba la puta bostezaba, no porque no le interesara lo que él decía, sino porque tenía sueño, de modo que concitó el enojo de Sergio, quien exasperado le dijo que en Santa Teresa estaban matando putas, que por lo menos demostrara un poco de solidaridad gremial, a lo que la puta le contestó que no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto» (583).

Se puede apreciar aquí la acción de una epifanía: la violencia de género en Santa Teresa realmente tiene que ver con el género y con la mujer. En la ciudad existe una violencia concreta hacia la mujer en el contexto de un mundo androcéntrico y la visión de Sergio González sobre la desunión del género como una causa probable de lo que sucede en Santa Teresa, es una manera negativa de ver al mismo concepto como una alternativa de argumentación política, incluso de salvación, de supervivencia. Asimismo, queda claro que Bolaño apela aquí al poder de definición

social que tiene la alternativa antagonista de la política, centrándose en el género y en sus problemas de representación<sup>11</sup>.

La novela despliega argumentos sociológicos para entender lo que sucede en Santa Teresa. Son los típicos: narcotráfico, injusticia social, inmigración ilegal, tráfico humano, tráfico de órganos, etc. Un conjunto maligno. Chucho Flores comenta a Fate:

ésta es una ciudad completa, redonda...Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cartel de Cocaína, un flujo constante de trabajadores de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbano incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa...Tiempo, falta el jodido tiempo...” (362).

Fate piensa mientras escucha esto: “¿Tiempo para qué? (...) ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?” (362). La comparación no es casual, si se recuerda que Detroit sigue siendo una de las ciudades más peligrosas del mundo, y donde la violencia racial se ha instalado para no irse, como lo ha demostrado inteligentemente B. J. Widick en su conocido libro (1989). Bajo la presunción de que Santa Teresa es Ciudad Juárez, se puede decir que existe una rica reflexión acerca de las particularidades criminales bajo las que vive la sociedad juarense, que están

---

<sup>11</sup> El efecto que produce el concepto de antagonismo en la unión social de los grupos humanos a través de sus equivalencias y diferencias políticas, que constituye una sociedad plural y en permanente acción política, es un argumento tomado claramente de Laclau y Mouffe (1985) para mi interpretación de 2666.



relacionadas con la explotación del capitalismo tardío y con la existencia de una frontera problemática; para tal efecto, ver Charles Bowden (1998).

Acorde con lo que la sociología ha dicho, el reporte que entrega 2666 es una suma de todos los problemas sociales asociados al capitalismo post-industrial, pero además avanza sobre otro factor: hay una violencia pulsional, descontrolada, que representa el deseo masculino de *destruir* a la alteridad femenina. Para ilustrar esto debidamente, recupero la tétrica misoginia de algunos personajes en “La parte de los crímenes”. En un desayuno típico de los policías de Santa Teresa, se cuentan chistes:

abundaban aquellos que iban sobre mujeres. Por ejemplo, un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe (...) a ver, valedores, definanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ése, González, un conjunto de células, sí, señor (...) Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues (...) Y: ¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve (...) Entonces el judicial, exhausto de una noche de trabajo, rumiaba cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares.

Ésta es una muestra clarísima de la íntima conexión entre los asesinatos de Santa Teresa y una forma especial de genocidio femenino. De allí el concepto de

*feminicidio*, cuya sola formulación subvierte el orden androcéntrico del asesinato: *homi-cidio*. El *feminicidio* se define aquél asesinato de mujeres por parte de varones motivados “por el odio hacia las mujeres”. También, se trata de aquellos asesinatos “realizados por varones motivados por un sentido de tener de derecho a ello superioridad sobre las mujeres, por el placer o deseos sádicos hacia ellas, o por la suposición de propiedad sobre las mujeres” (Russel 78). La misoginia de los chistes del policía podría ser comprendida como fuente de *feminicidio* social, en la cual hay una destitución del poder de las mujeres sobre su propio cuerpo, acción a partir de la cual resulta algún tipo de *feminicidio* encubierto (suicidio forzado, abortos ilegales, adicción forzada a las drogas, trata de blancas).

En alusión al *feminicidio* social, se puede tomar la conversación sobre las fobias que sostienen Juan de Dios Martínez y la doctora Elvira Campos en “La parte de los crímenes”. La doctora enumera las muchas fobias que existen y habla de “la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres”. Agrega: “extendidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversos” (478). “¿No es un poco exagerado?”, pregunta el judicial Martínez. “Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres. No sabría qué decirle, dijo Juan de Dios Martínez” (478). La mención siguiente a la ginefobia, que abre el camino a la misoginia, viene de la mano de la optofobia: “algunos mexicanos padecen ginefobia, dijo Juan de Dios Martínez, pero no todos, no sea usted alarmista. ¿Qué cree usted que es la optofobia?, dijo la directora. Opto, opto, algo relacionado con los ojos, hójole, ¿miedo a los ojos? Aún peor: miedo a abrir los ojos. En sentido figurado, eso contesta lo que me acaba de decir sobre la ginefobia” (478).

Es importante analizar esta figuración de la doctora en relación a la optofobia. La cuestión de ‘abrir los ojos’ y ‘ver’, es decir, de producir visión, recupera la

relación de la escritura de *2666* con la percepción y el *insight*. Por un lado, el miedo a abrir los ojos permitiría que la ginefobia y la misoginia se extiendan como plaga en las sociedades humanas (Russel 363), componiendo así una red categorial que legitima el uso del concepto de *feminicidio*. Por otro lado, cuando una red de este tipo aparece dominando su devenir narrativo, *2666* se apura en impedir que la red se institucionalice.

Russel se apura en aclarar que es difícil saber si el *feminicidio* es una forma institucionalizada del asesinato (361). La ambigüedad es, en este caso, nociva y de ello da cuenta “La parte de los crímenes”. Cuando las conductas criminales son asociadas con la perversión, el sadismo, la violencia psicópata, etc., además de errar el camino con el argumento del *serialismo asesino*, esconden en el discurso de la locura lo que es, en realidad, violencia social. Russel ha identificado esta tendencia jurídica con la de la caza de brujas durante la Edad Media: aunque la locura venía a ser allí la excusa para la matanza de mujeres, el fenómeno se asemeja en tanto también esconde el fondo del asunto: la violencia de género y la subordinación forzada del género femenino.

Además, no hay conciencia de las enormes dimensiones que puede alcanzar un genocidio, hasta convertirse en tal. Russel afirma que las víctimas, victimarios y la sociedad entera que rodea los crímenes de un genocidio, no saben generalmente en qué están envueltos (488). Por eso mismo, Russel ha identificado el *feminicidio* como una especie de ‘solución final’ de los hombres hacia las mujeres (345-363).

En efecto, lo que prima en la novela *2666* y en los medios (Bolaño se concentra ampliamente en la prensa para la construcción de “La parte de los crímenes”) es la visión de que el género femenino es un objeto en peligro y de que existe un deseo masculino de destrucción del género femenino. En muchos momentos

del texto, además, se presenta la *desmasculinización* (Russel 2006: 76), como otra hipótesis para resolver el *feminicidio* de Santa Teresa.

Me baso en la investigación de Tamar Diana Wilson (2003) para describir este proceso de *desmasculinización*. Ella describe cómo en Ciudad Juárez las condiciones de igualdad laboral y la cultural del consumo activan una violencia espontánea hacia trabajadoras de maquilas de parte de los varones que las rodean. Dentro del espacio de la fábrica, la violencia tiende a expresarse inicialmente con insultos pero puede exceder incluso ese límite. A diferencia de las mujeres de la maquiladora, las trabajadoras doméstica gozan de mayor prestigio, aunque el alcohol, los celos y otras conductas producen tanto o más violencia en contra de la mujer. La mezcla de ambas (dueñas de hogar que trabajan en maquiladoras) parece actuar como una chispa en la producción de conductas violentas asociadas a la violencia contra la mujer. En tales casos, la conexión entre la industria y la explotación para explicar el fenómeno de las cientos de muertes es sumamente útil. Incluso Chucho Flores define los asesinatos como “una jodida huelga salvaje” (362), como si la incorporación de la mujer al trabajo fuera una ofensa al orden patriarcal del trabajo.

Por su parte, el deseo de mantener en subordinación al género femenino parece convertirse en agresión cuando ocurre la renuncia fálica, a saber, la renuncia al poder masculino en tanto representación fálica del orden simbólico. La globalización del capitalismo, bajo la excusa de la modernización del trabajo, equipara los diferentes roles de género en uno sólo: ser capital económico, ya sea como productor o consumir. Y, en ese instante, ocurre una represión fálica que no se sublima sino con violencia, porque se trata de una renuncia al poder.

La novela situará este orden de violencia dentro de una red de maldad más amplia, considerando desde el *snuff movies* al tráfico de órganos, e involucrando unos

con otros en la producción de *feminicidios*. Este gesto deja entender el *feminicidio* como un acontecimiento, el cual, según Badiou, es una experiencia histórica que lleva lo múltiple de un sitio y de una situación a un múltiple localizado, con el cual se producen transformaciones radicales del orden simbólico e histórico. Santa Teresa (Ciudad Juárez) serían un sitio histórico donde una situación (los crímenes) se localizan como un punto múltiple del múltiple que define al acontecimiento: “el acontecimiento hace un-múltiple de todos los múltiples que pertenecen a su sitio y del propio acontecimiento” (Badiou 203). No obstante, cuesta asumir que el *feminicidio* sea la voluntad acontecimental de la novela *2666*. No puede triunfar el crimen dentro del orden acontecimental, más bien, el *feminicidio* no podría ser un acontecimiento. El hecho de que estos crímenes estén asociados simbólicamente con la experiencia nazi y el genocidio en “La parte de Archiboldi”, posterior a la de los crímenes, refuerza la idea de que el *feminicidio* no pueda ser acontecimiento. Badiou mismo, en su *Ética*, niega la posibilidad de que un movimiento que aniquile con la historia sea capaz de enunciarse como algo más que como pseudo acontecimiento. En sus palabras, los acontecimiento producen voluntad de repetición, mientras que el genocidio nazi y el *feminicidio* de Santa Teresa no pueden repetirse, no deben repetirse.

Entonces, ¿qué es el *feminicidio*? ¿funciona como categoría explicativa de la violencia que impera en Santa Teresa? Pienso que el *feminicidio* actúa en el texto de Bolaño como un espejo negativo, que refleja lo contrario de lo que debe ser reflejado. Frente al reino de la violencia que el *feminicidio* representa, nace la necesidad de entender el texto como el lugar de lo imprevisible, de aquello diferente que cambia el devenir negativo de la narración. Una vez más se juega la repetición y la diferencia en la representación poética del mal y la violencia. El *feminicidio* se sustenta en la idea de la repetición del crimen, no tanto de su serialidad como de la voluntad

exterminadora e industrial que la lógica genocida impone. La novela parece avalar esta lógica mediante la enumeración de los cadáveres que resultan de los asesinatos. Pero no parece terminar allí: en la repetición fría, forense, de los cientos de muertas, hay un deseo de impacientar, de conmover, que contradice la desesperanza y la pasividad.

Es importante preguntarse qué se gana con esta interpretación del texto. En otro libro, Badiou (2002) activa la noción de sujeto mediante sus relaciones. Esto permite que la noción de subjetividad se sustente en categorías como ‘grupo’ o ‘conjunto’. En su definición, las relaciones de los objetos que forman un grupo –el género femenino, por ejemplo- deben ser isomórficas: “un grupo es una categoría que tiene un solo objeto, una categorías cuyas flechas son todas isomorfismos” (146). Para que esto suceda, hay una centralidad nula dentro del conjunto: el punto  $G$ , cuya función es servir de inercia a la operación identitaria. Esto es inofensivo en un contexto matemático de descripción; pero en un contexto político, de *Realpolitik* adquiere produce graves consecuencias.

En materia política, las relaciones isomórficas de un grupo dan lugar a la idea de sujeto colectivo (431). Me interesa precisamente esta noción. *Sujeto colectivo* sería la manera en que se expresa la unidad social y política del género femenino, por lo cual “el sujeto se presenta más bien como el trenzado de figuras activas de su identidad” (149). Esto retrotrae la identidad especular al primado de la mimesis. Empero, como ya se mencionó, para que un grupo se constituya, es necesario un Punto  $G$ , un punto vacío que produce inercia entre las relaciones que constituyen al grupo. Esa inercia del punto vacío en el proceso de identidad es la que atrapa al sujeto para desdoblarse a su alteridad. Debido a ello, se puede afirmar que el grupo no se define como sujeto por el isomorfismo de las relaciones que lo constituyen, sino por

el punto vacío que lo hace ser un grupo. Así, un sujeto sólo sería el punto vacío de la subjetividad que se manifiesta en sus relaciones, y no una unidad ontológica. Cuando un género se define como tal cosa, siempre es el vacío de la cosa la que lo identifica como algo diferente, y así la identidad se posterga.

Es importante reconocer esto en la constitución subjetiva de las relaciones humanas dentro de la novela. Esto es lo que posibilita que los lectores y las lectoras de *2666*, y de “La parte de los crímenes precisamente”, no reduzcan el problema de los crímenes al *feminicidio* ni el género femenino al cuerpo de mujer. El crimen en *2666* se comete en el *propio* cuerpo de mujer, dándole unidad, pero de esto no puede derivarse una política. Si hiciera lo contrario, se sentaría una premisa sospechosa y la escritura de Bolaño se tornaría nimia. Es la discontinuidad entre política y género lo que se impone como condición de la narración, de modo que los crímenes siempre son algo distinto de lo que son, no con la idea de relativizarlos, sino de situarlos dentro de un horizonte múltiple, que incluya todos los factores sociales para explicar un proceso de violencia social.

Al mismo tiempo, relevar la condición cadavérica del *feminicidio* dentro del paradigma de la repetición, hace que la marca del objeto se separe de cualquier origen. Tal cosa evidencia la importancia que tiene el residuo, lugar de la alteridad, en la conformación de la unidad de género. La repetición de la violencia de género opera en *2666* acercando al lector a la noción de *feminicidio*, y distanciándolo de él inmediatamente, pues no se representa en la novela un solo tipo de muerte, sino uno múltiple, que obedece a una identidad abierta.

Hay que agregar que el disco mágico vuelve a destacar como herramienta de interpretación de toda la construcción narrativa de *2666*: parece que esto fuera de una manera muy concreta, pero no. Así sucesivamente. En el fondo, somos demasiado

ciegos. Conocer las causas de nuestra descomposición social no nos redime de nuestra complicidad, de nuestra ingenuidad. Por este motivo, la categoría de *feminicidio*, aunque es útil y en cierto modo verosímil, es sólo el síntoma de la aterradora realidad que nos acecha, muestra de aquél lúcido pesimismo que hace decir a Bolaño, directamente, que el infierno es como Ciudad Juárez, “nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”.

### **3.3. Alegoría, melancolía y repetición: el cuerpo de la violencia**

En este acápite, me enfocaré en aquello que subyace a todo tratamiento del cuerpo en la obra de Bolaño: la violencia. Tanto en el análisis de la raza en *Fate* como en la discusión en torno al concepto de *femicidio*, la violencia aparece una y otra vez en la construcción del mundo del texto, adquiriendo un carácter protagónico, mucho más importante cuanto sutil y arbitrario. Debido a ello, me concentro sobre todo en dos aspectos: en la repetición del crimen, en su serialidad, y en la violencia de género. Al focalizarme en estos dos ejes, propongo una plataforma hermenéutica que permita asimilar procedimientos frecuentes de la narrativa del autor chileno en la construcción del cuerpo humano, del cuerpo género y del cuerpo social, y los modos en que se produce la violencia realizada contra ellos.

En este sentido, mi análisis estará ligado a tres experiencias de lectura. Éstas son: la alegoría, la melancolía y la repetición. Las considero experiencias de lecturas porque no son estructurales, sino que aluden a una situación fenomenológica. Aunque la violencia sea estructural al universo ficticio de Roberto Bolaño, la manera en que su discurso evade el orden hegemónico de una representación particular de la



violencia, provoca que la lectura de sus obras se ancle en experiencias subjetivas, en incomprensiones y en fijaciones traumáticas que deben ser abordadas con conceptos poéticos. Por ello, vuelvo aquí a convocar determinados tropos, no solamente para registrar la existencia de una ‘anamorfosis’, como en el anterior acápite, sino para mostrar el arraigo estético en la enunciación –de la obra de Bolaño- de la materialidad del cuerpo y de la violencia que rodea a éste.

En la tercera parte de *2666*, cuando Fate conoce a Guadalupe Roncal, la novela comienza a alegorizar el mundo a través de la imagen del cuerpo (vivo o muerto) y posterga la materialidad del cuerpo-objeto-de-representación. Guadalupe Roncal, como periodista que investiga secretamente los asesinatos, hilvana éstos dentro de una red de metáforas anatómicas que importan mucho en este análisis. Estas metáforas entran en la órbita del cuerpo y del cadáver, en la vida del cuerpo, en su muerte y en su descomposición. Verbigracia, al describir a Fate la cárcel de Santa Teresa, Guadalupe señala: “[parece] una cárcel viva...No sé cómo explicarlo. Mucho más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que le voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y dentro de esa mujer viven los presos” (379).

Los parlamentos de Guadalupe Roncal son fundamentales para que la novela pueda reflexionar, como texto literario e intelectual, acerca de los crímenes de Santa Teresa. Gracias a la continuidad de metáforas que interpone, sus palabras corresponden a un tratamiento alegórico del cuerpo y de la violencia. Por ejemplo, al explicarle a Fate que un periodista del DF puede igualmente ser objeto de revancha por parte de asesinos del norte de México, cosa que a aquél la parece inverosímil, señala: “El brazo de los asesinos es largo, muy largo” (376). Finalmente, su más importante sentencia (“nadie se fija en estos crímenes, pero en ellos se encuentra el

secreto del mundo”), enfoca el fondo horroroso, colosal, que sostiene la narración de los crímenes.

Esta manera de enunciar el mal –como algo colosal- recorre toda la obra de Bolaño. Cualquier acceso del autor al imaginario corporal se logra principalmente a través de la violencia, ya sea femenina, masculina o generalizada. Al mismo tiempo, su idea de la violencia está basada tanto en el poder del mal como en la iteración de éste. *Estrella distante* es el ejemplo más claro de esta tensión, de esta poética alegórica de la violencia física y de su repetición. En primer término, la circunstancia de la enunciación en la novela es lo que Deleuze llama la primera diferencia de la repetición: el doble (Deleuze 54). Este juego hace que los personajes registren una tendencia al doble registro: el narrador tiene un doble amistoso llamado Bibiano, Juan Stein su doble negativo en Diego Soto y las hermanas Garmendía se confunden entre ellas. Pero hay una excepción: Hoffman. Él es la regla del juego: al transformarse en Ruiz-Tagle y en Wieder se convierte en un ser autosuficiente, capaz de disfrazarse y transformarse así en un ‘infame’, a saber, un ser que causa mal sin caer en ninguna culpa. Además de estos nombres, los diversos oficios que posee -aviador, poeta, director de películas porno, editor de revistas *gore*- lo vuelven irrepresentable para el narrador. Aquí se produce un esquema de repetición negativa: el doble, que es positivo, se ve confrontado por el Uno repeticional, que es negativo para la creación artística (Deleuze 66).

En segundo término, lo que ocurre con Hoffman es una forma del uno repeticional, de la mismidad negativa, que representa una experiencia absoluta de la infamia, o que al menos eso pretende. Esta pretensión impacta a Bibiano, amigo íntimo del narrador (Belano en la novela), y publica un libro donde describe a

Hoffman bajo el nombre de Carlos Wieder, asociándolo con una forma límite del mal.

Según el narrador, el libro titulado *El nuevo retorno de los brujos* es

ensayo ameno (...) sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989 (...) no escasean [en él] los personajes enigmáticos o estrafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder (...) El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula «La exploración de los límites» (...) Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (...) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (47).

La imposibilidad de representar a Wieder le autoriza para convertirse en absoluto, pero ese vacío de representación firma la inexistencia del mal como unidad absoluta.

Una creencia de este tipo se explica más bien como dogma. Por esto, Wieder representaba en *La literatura nazi* un ‘espejo y explosión de otras historias’, mientras que en *Estrella distante* su historia es sólo ‘espejo y explosión de sí misma’ (7). Es decir, una representación del mal absoluto sólo puede ser entendida dentro de un contexto autorreferencial que, al cerrarse a todo diálogo, hace de sus premisas verdaderos dogmas.

Esto tiene efectos muy concretos en relación a la repetición y la diferencia. Bolaño parece denunciar aquella forma del mal que más repudio causaba a Borges: el dogma. Un infame como *Wieder* sólo puede existir dentro de un mundo donde el absoluto estuviera permitido, en tanto no hubiera posibilidad de contradecir o diferir. Para Borges, por ejemplo, esto era evidente en la Santísima Trinidad, al punto de llamarla una forma monstruosa de la dogmática cristiana. Por su parte, para Bolaño los ejemplos más repudiables de la dogmática eran absolutismo como los dictadores y los genocidas. En ambos repudios se revela que el poder se ancla en la repetición, en la unidad hegemónica y en la imposibilidad de diálogo.

Sin embargo, la investigación de Bibiano sobre *Wieder* arroja resultados lexicológicos que muestra cómo el poder diferencial opera en el seno mismo de la repetición: “*Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro” (50). El gesto filológico de Bibiano y del narrador es aquí similar al de Heidegger en *Ser y tiempo*, en donde *Wieder* y *Wider* quedan ubicados dentro de una misma red filosófica, relativa a la cuestión entre el *repetido* existencial del ser-ahí en la temporalidad y la primacía del futuro (48, 292). Además, si *Wieder* suena igual que *Wider* y bien puede desprender el significado extensional de una “*Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración»” (50), que literalmente significa *contra natura*, el personaje sólo nos lleva a comprender una monstruosidad repetida a la que se vuelve, *Wieder* es un volver a repetir lo monstruoso, un repetir *contra natura*. Todo lo cual queda en entredicho cuando se señala que *Wieder* funciona siempre también como ‘próxima vez’, ‘retorno’ o ‘vuelta’, palabras que, en su esencia, contienen voluntad de diferenciación.

Hay que recordar, de hecho, que para Heidegger la repetición del ser ahí abre la comprensión del ser como *proyecto* y como *posibilidad*.

Como consecuencia de todo esto, la autosuficiencia de Wieder comienza a perder su hegemonía. El narrador Belano y el detective Abel Romero logran dar con huellas de Wieder, prueba de que es humano y de que tiene una marca de presencia. Bolaño construye Wieder pensando en la figura del asesino serial, que cubre todo el espectro posible de la repetición y amenaza con ello el precario orden de la realidad, pero que siempre comete un error, precisamente en relación a su firma, pues es la marca de la repetición la que lo acusa y lo vulnera.

Esto último se vuelve posible haciendo un esquema de Wieder y de su violencia. Primero, la víctima preferente de Wieder es femenina. Tal cosa implica que Wieder tiene finalmente una función arquetípica en la producción de la violencia. Ergo, su capacidad de estar en la alteridad es sólo ficticia: se desdobra para repetir un acto, el de matar. La víctima se repite: una mujer, dos mujeres al mismo tiempo (las hermanas Garmendia) y una mujer testigo, Amalia, de origen mapuche, para quien la “La noche del crimen (...) se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias” (119). El narrador, de hecho, sitúa la historia de los crímenes de Wieder dentro de un esquema de repetición, visto a los ojos de Amalia como una “historia (...) hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror” (119).

Segundo, ya que el carácter cíclico de la violencia vuelve a cifrar la vida en tragedia, mediante una fatalidad (*fate*), Wieder trata de intervenir esta cadena mediante el arte, revirtiendo la repetición hasta volverla otra cosa: una *localidad* para

hacer de sus crímenes una ‘acción de arte’. *Opus magnum* con panteón incluido, pues el apogeo de la violencia de género se expresa en la perseverancia con que Wieder intenta hacer de sus crímenes algo poético. Wieder lucha, a través de desapariciones, torturas y *feminicidios*, de crear lo que él llama el ‘nuevo arte de Chile’, como él mismo señala durante la exposición de sus fotografías en un departamento en Providencia (Santiago). El relato de esta exposición es uno de los momentos clave del libro; aquí la alegoría del cuerpo adquiere su verdadera dimensión en la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto, suscitando la reacción negativa del espectador: vómitos, incomprensiones, la visita de la policía de Inteligencia que requisa las piezas, según el único testimonio escrito de un tal Muñoz Cano:

Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo (...) Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano) (...) La

foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (97-98).

En este pasaje, como en toda la novela, los discursos poéticos del mal intentan ser representados y ser elevados a la categoría de Arte para consignar desde allí un acontecimiento histórico. Pero la representación es un fracaso, y la ironía de la vida nace de la borradura que produce el mal corrompiéndose a sí mismo.

En esa corrupción interna, se produce la diferenciación, que implica fuga creadora y diálogo, pluralidad. No obstante, en este punto hay que decir que Bolaño no sigue el camino de los pliegues por donde el mal se ramifica hasta descomponerse, separándose de sus raigambres absolutas. En sus textos abunda otro sentimiento: el de la melancolía, sentimiento que se contrapone al mal desde otro punto de vista.

En el pasaje de la exposición fotográfica, que veíamos recién, la abstracción evocativa del testigo Muñoz Cano está llena de nostalgia y melancolía. Es extraño que se produzca un sentimiento de este tipo cuando se está frente a fotos cruentas, imágenes de asesinatos y mutilaciones. Este sentimiento, en vez de ahondar en el camino del asco y la culpa, designa aquella añoranza infinita que hace detener el tiempo para ver el pasado y el futuro desde un mismo punto de visión, a lo largo de sus cadenas de ruinas, haciendo posible una reflexión profunda acerca de los acontecimientos humanos.

Esto se conecta claramente con Benjamin y su ángel de la historia (1977: 123). Asimismo, este ángel de la historia refiere necesariamente al *Sehnsucht* romántico, que era una forma sentimental de contemplación de la historia y del progreso humanos, arraigada en la nostalgia y en la crítica.

Ambos conceptos son cruciales para entender el efecto producido por Bolaño en su narrativa del mal. En este tipo de narrativas, especialmente aquellas que versan

sobre el mal moderno, el lenguaje atraviesa la negatividad radical que produce la violencia y con ello atrae y rechaza a la vez el absoluto, provocando un nihilismo poético. Este puede ser sacerdotal (como en Nietzsche, Dostoievsky o Cioran), o romántico (como en los románticos tempranos, sobre todo Jean Paul, o como en Cortázar o Celan). La realidad del mal siempre abrumba, sobrepasa, se muestra a través de una alegoría o como alegoría en sí misma: y la *alegoresis* sólo puede ser evocativa, en el sentido de *Sehnsucht*. O sea, nostalgia y melancolía fundidas en un solo estado de ‘añoranza’ –de algo que no se sabe qué es, infinito en su particularidad (véase la noción de *Sehnsucht nach dem Unendlichen* de Schlegel 1959: 24; y Novalis sobre la poética 1976: 325-357)-, que alude a algo perdido que nunca se conoció pero que se conecta con la experiencia histórica en tanto ironía y ficción.

En ese sentido, el *Sehnsucht* categorizado por el romanticismo temprano alemán (*Frühromantik*) tiene algo de ingenio y aprendizaje (*Bildung*). Las narrativas de postdictadura –y, primero que ellas, las de postguerra- llevarán la ironía de la melancolía –que, al fin y al cabo, siempre se activa por efecto del mal, ‘la enfermedad’, como dice Novalis (354)- hacia un extremo radicalmente negativo de la experiencia, volviéndola imposible.

La alegoría del ángel en Benjamin es expresión de un *insight*, por lo tanto, es expresión conjunta de una ceguera, de una distorsión de la visión del mal y de un juego con lo objetivo de la violencia. El melancólico no se frustra, sino que observa y aprende a partir de una temporalidad infinita, que es la realidad de lo muerto-vivo de la alegoría: y ésta “es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico” (Benjamin 179).

Esto hace que *Estrella distante* esté contada desde dos focalizaciones: el desplazamiento y la melancolía. Pero la necesidad de moverse, hacia delante o hacia



atrás, sólo es posible si se ha caído en un estado melancólico que permita ironizar el tiempo, ironizar el pasado e imaginar el presente, haciendo una crítica al progreso humano, al devenir humano que cree ir progresando, mejorando.

Tal cosa es singularmente ejemplar en *Amuleto*. Esta novela, epítome de la melancolía de la muerte y del mal, así como de la iterabilidad de estos elementos, gira alrededor de Auxilio, uruguaya emigrada a México y que, un tanto casualmente, permanece oculta en el baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante la ocupación militar realizada por el ejército mexicano el año 68. Este hecho la convierte en una especie de leyenda urbana, que la propia Auxilio ayuda a incrementar, haciendo del relato de su resistencia civil durante la violación de la autonomía universitaria un foco discursivo contradictorio, lleno de ironías y traslaciones metafóricas.

Parejamente, al conceptualizar el terror de estado como una aporía de la memoria, este texto hace del problema de la repetición del mal un foco fundamental de la narración. En la novela todo es contado *desde* el 68 porque la narradora parece no salir de su reclusión en el lavabo de la universidad, pese a que la enunciación es completamente posterior. En el fondo, asegura Auxilio, su memoria *es* el “lavabo de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde el que puedo observar todos los tiempos” (52). *Todos los tiempos*, en efecto, es una figura incluida en el discurso de Auxilio, pues ella es *memoria*, lo *recuerda todo* y no puede *olvidar nada* (43). De ahí su carácter impertinente, su fijación en el clímax de la violencia, su incapacidad para reconciliarse anodinamente con la cultura. También de ahí proviene su manera de ver el futuro, como un acontecimiento terrible, lleno de violencia; debido a ello, se asume como profetisa, aunque su visión del futuro es producto del pasado.

Sumergida en la memoria, propia y colectiva, Auxilio relaciona todo el proceso histórico posterior al 68 con la masacre de Tlatelolco; este hecho funciona entonces como relato fundacional del presente y del futuro de la historia mexicana. En sus términos, Tlatelolco y la ocupación militar de la UNAM existirían, más que como memoria, como puro recuerdo, generando un campo de fuerza desde el que se origina todo tiempo de la narración. El recuerdo en tanto intensidad explica el relato de Auxilio como afectación, metaforizando la propia experiencia de la historia, cosa que además equivale a una política del recuerdo como presente, contingencia.

Para Gigena, la presentificación de la memoria que realiza Auxilio “neutraliza la potencia de lo profético en tanto no hay dirección a la cual dirigir la mirada, puesto que decir lo que vendrá es decir también lo que ya ha sido. La profecía se vuelve potencialmente repetición incesante, se torna de catáfora en anáfora” (24). Esto equivale a decir que el retorno a la repetición es el fundamento mismo del retorno al pasado en la acción del futuro. En la potencia de la presentificación del pasado, Auxilio dota a su discurso de una capacidad profética que neutraliza el progreso como temporalidad vulgar de la narración y la determina como melancolía del futuro. Su profecía central es el cementerio de 2666, cifra terrible que, situada en el futuro, cierra sin embargo la historia del progreso en torno a su ruina y convierte todo en un ‘ahora’ putrefacto.

Con Lalo Cura, personaje de 2666, ocurre lo mismo. Este personaje, que va de pistolero de un narco a policía en Santa Teresa, hace de su memoria un asomo al abismo. En este abismo brillan los movimientos de la repetición que clausuran cualquier posibilidad de diferencia: la memoria de Lalo Cura se emparenta con ese ‘carácter cíclico de la violencia histórica’ que veía la testigo del asesinato de las hermanas Garmendia y que marca el discurso de Auxilio Lacouture. También, se

emparienta con las tesis de la violación originaria en América Latina, vistas durante el análisis de “La parte de Fate”.

En una reunión de policías en el desierto, sus colegas le piden que les hable de su genealogía: “Enuméreme su árbol genealógico, decían los valedores. Bueyes mamones de su propia verga. Lalo Cura no se encorajinaba. Volteados hijos de su chingada madre. Hábleme de su escudo de armas” (695).

Lalo Cura escucha o recuerda voces que le hablan “de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una casa de adobes de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa. Al día siguiente el soldado murió degollado y nueve meses más tarde nació una niña a la que llamaron María Expósito” (695). En este relato podemos observar algo así como una parodia de las genealogías que aparecen en *Cien años de soledad* o, más bien, una crítica a la construcción mágica del árbol familiar, oponiendo a ésta la línea de crueldad que rige una construcción basada en la violación y en el padre ausente. Porque el relato de Lalo Cura es el relato de diferentes María Expósitos que tienden a confundirse entre sí y que han sido engendradas indistintamente por medio de violaciones hechas por hombres que desaparecen rápidamente. La niña que nació de la violación cometida por el belga, en 1881, cuando “tenía quince años, durante las fiestas de San Dimas, un forastero borracho se la llevó en su caballo mientras cantaba a toda voz: *Qué chingaderas son éstas / Dimas le dijo a Gestas*. En las faldas de un cerro que parecía un dinosaurio o un monstruo gila, la violó repetidas veces y desapareció” (695). La hija de esta violación, otra María Expósito, también será ultrajada tras desaparecer varios días de 1898. Fruto de esta unión forzosa, nacería la siguiente María Expósito.

En 1914, apareció un general buscando hombres valientes para luchar por la

revolución ; entre los que se le unieron, hubo uno que quiso declarar su amor a la última de las Expósito : «Para tal fin escogió un granero que ya nadie usaba (pues los de Villaviciosa cada vez tenían menos) y ante las risas que su declaración despertó en la muchacha procedió a violarla allí mismo, con desesperación y torpeza » (696). Esta María Expósito tuvo una niña a la que puso su mismo nombre, y en uno de sus viajes como curandera (tradicción que había inicia su abuela) volvió a quedar embarazada de un niño que se llamaría Rafael. El padre de éste, como siempre con su familia, desapareció. La violación cometida por un torero a su hermana mayor años después obligó a Rafael a vengar la ignominia de su familia. Tras dar muerte al torero en un bar de Santa Teresa, muere acribillado. A la hija de su hermana la llamaron igualmente María Expósito: “a los dieciocho años la violó un buhonero y en 1953 nació una niña a la que llamaron María Expósito” (697).

Esta última es la que conocerá a dos jóvenes capitalinos que viajan en auto por el desierto en 1976 y que parecen drogados. Tiene relaciones sexuales con ambos, de las cuales nacerá Lalo Cura, el que recuerda hoy, hacia atrás, la cadena de violaciones de las que es fruto, la historia de su gran ancestro: la violencia. Doble desde un principio, Lalo Cura es un engendro sometido a la melancolía de la claridad. El signo que lo identifica es la particularidad que representan los dos jóvenes que le dieron vida fecundando a la última María Expósito: las referencias parecen indicar que se trata de Ulises Lima y Arturo Belano, que también se perdieron en el desierto en 1976 y que creían, como lo hacía Cesárea Tinajero, en “una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil” (697).

El horror se manifiesta ante él como repetición: la vida produce violencia, surge de la violencia. O de la violación. Lalo surge de esos lugares *del mal*. Y así, el

relato que pudiera ser de abolengo o de simple genealogía, es una historia de violaciones continuadas a través de la cual se comprueba la imposibilidad de la biografía o la imposibilidad de la memoria sin el debido repaso por la historia de la crueldad, por el hilo violento que une cuerpo con cuerpo a lo largo del tiempo.

La melancolía permite esta claridad en torno a la violencia. La temporalidad queda marcada por la vinculación melancólica del pasado y del futuro, en la cual el futuro es posibilidad y ruina al mismo tiempo. Esto mismo se produce en la visión alegórica de la historia, que vincula la experiencia a la violencia. Me parece que ésta es la condición de la inmersión memorística de Lalo Cura. Susan Stewart señala que “in allegory the vision of the reader is larger than the vision of the text (...) [the reader sees] beyond the relations of narration, character, desire. To read allegory is to live in future...” (1993: 3). Lalo Cura se ubica desde la ruina del futuro para transmitir la violencia que rodea al mundo.

La manera en que esto compone un cuadro fenomenológico legitima que la melancolía aparezca como ánimo del mundo, así como la ruina alegórica que la causa devenga en una crítica radical a la repetición y del tiempo como progreso. De igual forma, la repetición de la violencia de género, la distorsión circular de la visión y la melancolía del mal iterativo, que son los ejes por donde he pasado hasta ahora, describen la compleja posición del cuerpo en la escritura de Bolaño. Lalo Cura, como *Auxilio* y como el pulso narrativo de *Estrella distante*, convocan una corporalidad de la violencia. La violencia es un cuerpo social, incluso es a veces todo el cuerpo social. La violencia está en el origen y en el final del cuerpo.

Pero al ser objeto en peligro y objeto crítico de su destrucción, el cuerpo -y la melancolía que produce la contemplación de su experiencia en el mundo, de su entorno histórico- abre su propio lenguaje a formas de la alteridad que atraviesan el

orden del mundo. Por este motivo, en “La parte de los crímenes”, Bolaño hace hablar al cuerpo en su estado más problemático, a saber, cuando está muerto. Límite entre lo comprensible y lo incomprensible, origen de lo religioso mismo, el cadáver aparece en la obra del autor chileno para someternos a una melancolía terrible, una melancolía que se arraiga en la pérdida ya no para poetizarla, sino para describirla, en toda su fría extensión, sin dejar de darle con ello un último y poderoso trazo de presencia.

### **3.3. Cuerpo vivo: repetición del crimen y ‘forma bella’ del cadáver**

En la cuarta sección de 2666, el cadáver aparece en toda su potencia para decir algo acerca de la resistencia de la vida, de la participación de la muerte en la experiencia humana y de la condición estética del cuerpo vivo/muerto. Asimismo, algo sobre el deseo y la justicia. Tal comunicación del cadáver es mi principal objeto de interés en este acápite.

He elegido la noción de *cuerpo vivo* para hacer notar la contradicción dada en la palabra *cuerpo*, usada indistintamente para el cuerpo físico de un ser vivo y para los restos que representan un cadáver, resignificando la noción de *estar vivo* más allá de la evidencia biológica de que un cuerpo esté en funcionamiento. Existe una contradicción entre el cuerpo físico, que muere, y la vida que se expresa a través de él incluso cuando es ya una cosa muerta. Un cuerpo puede estar haber sido violentado, herido, maltratado y en ese caso puede ser considerado muerto, aunque siga funcionando. Un cuerpo está vivo mientras la vida siga en él; pero cuántos cuerpos se consideran a sí mismo muertos dentro de una vida que ha sido llevada a un eslabón inferior, menos que animal. Los campos de concentración son ejemplo de ello.

Al mismo tiempo, un cuerpo vivo es siempre uno violentado, ya que no hay pulsión de vida que no produzca igualmente una sensación sombría, propia del cuerpo por el que la historia pasa dejando sus pesadas huellas. De cualquier forma, el cuerpo siempre sigue comunicando algo, un deseo o una crítica, y eso demuestra que sigue siendo subjetividad. Incluso cuando es cadáver, entrega un mensaje acerca de la vida y de los vivos que exige ser escuchado.

Esto es lo que llama la atención en “La parte de los crímenes”. Esta sección del libro produce una ‘imagen’ de la muerte que, al repetir incesantemente el encuentro de cadáveres de mujeres, crea una experiencia visual que lleva la escritura sus límites estéticos y éticos. El texto llega a clausurar lo ‘literario’ del lenguaje para entregar una sentencia secreta de la cultura, de la vida humana.

En términos estéticos, se trata de una experiencia visual del discurso. Éste discurso contiene un índice lingüístico, por donde pasa lo literario y lo no literario, y otro plástico. El primero consiste en hacer de lo literario una ‘literatura menor’. El segundo consiste en llevar el cuerpo de la muerte a un 'primer plano' y generar un plano secuencia de la imagen del crimen. Gracias a esto último, nace el movimiento, plano móvil que manifiesta en la novela un viaje hacia el vacío o un viaje paralelo a la línea fronteriza que separa, con un muro, a México de Estados Unidos.

Para dar un ejemplo, es preciso recordar el comienzo del texto:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres (...) El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la

cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma. Pese a todo, detuvieron el coche patrulla en la calle Peláez y uno de ellos se internó en el descampado. Al poco rato descubrió a dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando. Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver (442).

En este pasaje, el cadáver no aparece como 'mancha', en el sentido de una anamorfosis, sino más bien como presente y presencia, desde cuya ausencia de vida la narración se da una posibilidad a sí misma. Porque el carácter estático y sombrío de los cadáveres viene a ser todo la fuerza de lo real, el discurso sólo se limita a crearse *ex nihilo*. Es decir, el *cuero* vivo es dirección. La 'mancha' existe, pero como totalidad: anamorfosis es el escenario de toda la realidad circundante, que aparece entonces como el imperio del residuo, la realidad entera enfrascada en un basural -y el basural es el lenguaje.

No obstante, Bolaño va introduciendo otro aspecto en el desarrollo del texto, ya visto en el resto de su obra: un discurso metaliterario, que problematiza la representación poética y política con que se construyen sus tramas. En relación a ello, me llama la atención la preferencia léxica de Bolaño en la titulación de "La parte de los crímenes". 'Crímenes' antes que 'muertas'. Esto tiene sentido si se considera que el caso de las muertas siempre es criminal. No decir que fueron 'muertas' criminalmente llega a ser ofensivo, puesto que significa no reconocer los intensos rasgos *feminicidas* de tales crímenes. Oponiéndose a ello, el primer sustantivo en aparecer es 'muerta'. Creo que Bolaño elige escribir desde el conflicto de términos. La palabra 'crímenes' tiene una movilidad que la 'muerta' no; se trata de una mayor



coordinación con el dominio conceptual de ‘pulsión’, que siempre refiere a un deseo mortífero móvil. La muerte, en cambio, genera una imagen ambivalente entre la cultura de la vida y la naturaleza de la muerte. Se puede decir que la noción de ‘crimen’ es dinámica, mientras que la de ‘muerta’ es un tanto más estática, debido a la represión que sufre el cadáver en una sociedad que lo rechaza e intenta ocultarlo.

Conjuntamente, hay que recordar que la aplicación de la palabra ‘muertas’ al fenómeno de Ciudad Juárez ha sido problemática. Algunos medios de comunicación o títulos cinematográficos no han dudado en ocupar este concepto (véase la traducción al español de *Virgin of Juarez*, de Kevin James Dobson, como *La muertas de Juárez*). Este adjetivo vuelve al cadáver un elemento ante todo biológico. Louis-Vincent Thomas (18) señala que el proceso de cadaverización es aquél donde el cuerpo muerto se convierte en cuerpo cadáver, es decir, posee signos positivos que son señales de la muerte: enfriamiento, rigidez, lividez. Precisamente, el vocablo con que cierra el párrafo inicial de “La parte de los crímenes” es “cadáver”. La situación es, entonces, una naturaleza muerta, una imagen ‘realista’: dos viejas arrodilladas rezando ante un cadáver, o sea, los restos mortales de un ser biológico. El cadáver es hasta este momento un objeto de la naturaleza, que los vivos contemplan. Pero, cuando los policías las interrogan, la visión de las viejas es mística:

Sin interrumpirlas, el policía volvió tras sus pasos y con gestos llamó a su compañero que lo esperaba fumando en el interior del coche. Luego ambos regresaron (uno de ellos, el que no había bajado, con la pistola desenfundada) hacia donde estaban las mujeres y se quedaron de pie junto a éstas observando el cadáver. El que tenía la pistola desenfundada les preguntó si la conocían. No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. *Esta criatura no es de aquí* (443; cursivas mías).

Esta definición foránea de la muerta representa el deseo de situar el cuerpo y el cadáver en un punto axial. Interpreto la sentencia de las viejas como la base de una visión epifánica de la muerte, al considerarla casi como un objeto extemporáneo, inmaterial incluso. Me sirvo fuertemente de este primer testimonio de las viejas para la construcción de lo que llamaré posteriormente ‘forma bella’ del cadáver. Tal forma bella la analizaré más adelante porque sólo puede ser consecuencia de una visión dominante del cadáver como ‘vida’ –y no como ‘muerte’ ni como finitud del ser biológico- que desarrolla el texto.

Asimismo, el narrador introduce la noción de crimen para entablar su relación con el cadáver, oponiéndose a la indiferencia con que la muerte se expone a su ‘torre de silencio’:

[El primer encuentro con una muerta] ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra (443)

Este párrafo vincula el cadáver al asesinato. Se bosqueja la esencia pulsional del crimen. ‘Crímenes’, en consecuencia, refiere que hay una situación de violencia detrás de *estas* muertas. Sometidas al régimen del asesinato, las numerosas muertas que aparecen desde 1993 a 1997 en el libro construyen una cadena repeticional. Se

podría creer que ellas forman una imagen única, la imagen de una misma muerte. Mas no; el narrador las describe llamado por la particularidad que representan, aunque los signos homicidas que las llevaron al mundo de la muerte sean los mismos.

De todos modos, es posible y útil pensar en un principio de generalidad basándose en la propia tendencia reivindicativa del texto: hay violencia y por tanto necesidad de justicia. Desde Benjamin (1999) se sabe que ‘violencia’ y ‘justicia’ corresponden esencialmente a cosmovisiones distintas, irreconciliables, pero que actúan al mismo tiempo en el sujeto moderno. Este sujeto moderno intenta siempre conciliar ambas cosas, oponiéndolas o usando una como medio para llegar a la otra. Por este motivo, la justicia sigue estando como ideal incluso cuando la violencia ha superado todo rastro de deseo y de vida (200). Los cadáveres de estas mujeres, incluso cuando son el ejemplo más preciso de la crueldad humana, de la falta de justicia humana, son capaces de significar lo contrario: necesidad de justicia, de piedad, de humanidad incluso.

Bajo el lema de esta unidad ética entre violencia y justicia, el conjunto de las muertas no rompe con la individualidad de los cadáveres: de forma que si hay duelo, éste debe respetar el límite físico de cada una de ellas. Pero el pulso de la narración no difiere abiertamente los cadáveres: al contrario, deviene una repetición, incluso un relato serial. Las muertas aparecen una tras otra en la novela primando sobre los crímenes de donde provienen, pues éstos quedan sin resolver en la mayoría de las ocasiones. Así, el texto parece contradecir el mensaje ético del cuerpo, ya que subsume el cadáver a la semiótica forense (que es, por cierto, señal de que la representación que contiene a la muerte también es en sí misma mortal, finita). Esto produce una contradicción mayor, esta vez en el seno mismo de la noción de *cuerpo vivo*, ya que impide cubrir la posibilidad de concebir al cadáver como un sujeto

deseante. Para poder discutir esto en profundidad, creo necesario describir primero cómo se produce la reducción a simple objeto del cadáver, efecto aparentemente animado por Bolaño pero que resulta ser señal de algo muy distinto.

La segunda muerta se llamaba Isabel Urrea y fue muerta a tiros fuera de su auto. Se trataba de una conocida periodista; es la primera que conmueve a la opinión pública y clarifica que el o los asesinos no reparan en el tipo de víctima. El texto avanza sobre el número de muertas. La tercera se llamaba Isabel Candino y, cuando la encontraron, su cara “a medias oculta por el antebrazo, era un amasijo de carne roja y morada” (448). Además, “los golpes le habían destrozado el bazo” (449). La cuarta muerta había sido estrangulada y violada, “por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses” (450). La quinta muerta, que fue la primera de mayo de 1993, “no fue jamás identificada, por lo que se supuso que era una inmigrante” (450). Además, estaba embarazada. La sexta muerta se llamaba Guadalupe Rojas y fue muerta por heridas de armas de fuego (451). La séptima muerta “había muerto acuchillada”, “presentaba signos inequívocos de violación” y “nadie acudió a identificarla” (451).

Las siete primeras muertas entregan gran parte de los datos contextuales de los crímenes: ensañamiento del o los asesinos, presencia de violación, impiedad con las embarazadas, falta de identidad de los cadáveres, abandono. A medida que sea enumerado el resto de los crímenes, se sumarán otros datos: violaciones por más de dos conductos, origen socioeconómico de las muertas, indiferencia social con respecto al *feminicidio*, etc. Una a una irán configurando un conjunto más o menos variado, más o menos unitario, más o menos místico y más o menos terrenal. Tal variabilidad no es extraña a la naturaleza del cadáver, ‘mancha’ y ‘realidad’, distorsión y nitidez de la vida. En la enumeración, procedimiento tropológico del

texto, existe un intento de configuración homogenizador que constantemente falla en su misión. La mutilación del cuerpo, sobre todo, es prueba de ello.

En concreto, el ensañamiento mutilador de los crímenes es un modo de exceder cualquier generalización del cadáver. El relato de una de las muertes de este tipo llega a ser incluso aterrador para el lector: “había sido violada y golpeada en la cara repetidas veces, en ocasiones con especial ensañamiento, presentándose incluso una fractura de palatino, algo muy poco usual en una golpiza y que llevó al forense a suponer (aunque por supuesto con la misma velocidad descartó la idea) que durante el secuestro el coche en que María de la Luz era trasladada había sufrido un accidente de carretera. La muerte se la habían producido las cuchilladas que exhibía en el tórax y en el cuello, y que afectaban los dos pulmones y múltiples arterias. El caso lo llevó el judicial Juan de Dios Martínez (...) Los resultados fueron decepcionantes” (565).

Pese a estos nulos resultados, el ensañamiento comienza a ser una clave en la comprensión de los asesinatos. A partir de las repeticiones cometidas durante los asesinatos se construye la noción de *serialidad*. Tal noción abre el paso para que la perversión y el sadismo expliquen la subjetividad que está detrás de los asesinatos. Aparece gracias a ello la idea de que hay una determinada organización en la acción criminal; surge la idea de un asesinato serial o de un grupo de asesinos que actúan como profesionales. Algunas muertes con los mismos rastros de violencia mueven a la policía a pensar en esta posibilidad: “En los primeros días de septiembre apareció el cuerpo de una desconocida a la que luego se identificaría como Marisa Hernández Silva, de diecisiete años, desaparecida a principios de julio cuando iba camino a la preparatoria Vasconcelos, en la colonia Reforma. Según el dictamen forense había sido violada y estrangulada. Uno de los pechos estaba casi completamente cercenado y en el otro faltaba el pezón, que había sido arrancado a mordidas” (580). Otra chica:

“su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas (...)” (585). En octubre de 1995: "Adela García Estrada, de quince años de edad, desaparecida una semana antes, trabajadora de la maquiladora EastWest. Según el forense la causa de la muerte había sido la rotura del hueso hioides. Llevaba una sudadera gris con un estampado de un grupo de rock y debajo de la sudadera un sostén blanco. Sin embargo el pecho derecho estaba cercenado y el pezón del pecho izquierdo había sido arrancado a mordidas" (617).

La constante del pecho derecho cercenado y el izquierdo arrancado a mordidas forma parte de los argumentos que califican los crímenes como parte de una *serie*; esta convicción estará detrás del arresto de Klaus Haas, a mitad de “La parte de los crímenes”. Una de las conclusiones para llegar a esto, la infiere el judicial Ángel Fernández: el asesino "no tiene un móvil, pero tiene una firma (...) el asesino empezó violando y estrangulando, que es una manera normal, digamos, de matar a alguien. Al ver que no lo atrapaban sus asesinatos se fueron personalizando. La bestia salió a la superficie. Ahora cada crimen lleva su firma personal” (589-590).

Una organización criminal sirve como otra hipótesis *serialista* para entender el origen de los homicidios. Se alude aquí al *snuff*, como una causa probable de una acción criminal organizada. Asimismo, el modelo de auto *Peregrino* negro, que aparece mencionado en varias desapariciones de niñas que después fueron encontradas muertas, emula todo el entramado de casos como el de Emanuela Orlandi, golpe de intriga o de *suspense* en el desarrollo de la trama que conecta la violencia infanti-femini-cida con fenómenos de terrorismo religioso.

Pero en relación a la *serialidad* se aplica también en este caso; *puede* darse un asesino serial de esta magnitud y seguirá siendo apenas otra cosa que pura *firma*, prueba de una presencia que revela una ausencia. La serialidad tiene incorporada ese

estigma del fracaso, falla lógica, que la vuelve una pura mecánica<sup>12</sup>. A no ser que se caiga en el misterio lato de los libros herméticos, la *firma* debe ser *marca* de algo más complejo, como alega el propio Derrida, implicándola en la comprensión de la propia muerte en tanto ausencia/presencia (1989: 349-379). Tal perspectiva la mantiene Bolaño a lo largo de su novela y hace ver que la condición de la *firma*, del asesino serial, es la de ofrecer un orden cualquiera a lo que, de otro modo, ‘no tiene sentido’ o se produce en el centro del caos. En efecto, cuando un viejo jefe de policía es entrevistado por algunos periodistas embozados, entre ellos, Sergio González, y éstos le preguntan qué opina de la hipótesis de *snuff-movies* en Santa Teresa, aquél afirma:

Puede que existan, puede que no existan, le respondió el general, lo raro es que yo, que lo vi y lo supe todo, no haya visto ninguna. Los dos periodistas convinieron en que eso, efectivamente, era raro, aunque dejaron caer la sugerencia de que tal vez, en la época en que el general estuvo en activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún. El general no estuvo de acuerdo: según él, la pornografía había alcanzado su total desarrollo poco antes de la revolución francesa. Todo lo que uno pudiera ver en una

---

<sup>12</sup> A lo largo de mi investigación, he usado en varias ocasiones el concepto de *serialidad* como un concepto claro y distinto. Debo decir que se trata, siempre en este trabajo, de una variante capitalista de la repetición. Según Godzich, la *serialidad* es una forma productivista de la representación; en el seno de la representación serial, hay una lógica perversa: se trata de “la lógica autodestructiva del mecanismo: la repetición requiere que una parte sustancial de la plusvalía obtenida con la producción sea gastada en generar demanda (...) [y] la necesidad de invertir plusvalía para establecer el valor de uso, Attali se apresura a subrayarlo, adopta cada vez más la apariencia del desorden, ése que resulta inevitable en la generación de réplicas a partir de un molde: los defectos aparecen cada vez con mayor fuerza y con mayor frecuencia en cada copia” (1998: 242). En la serialidad, “la repetición no se deja conocer como tal, es decir, como repetición, sino que más bien, por el hecho de ofrecerse a partir de sus productos y no de su proceso, y por su insistencia en la producción de la demanda y en el establecimiento del significado, se entrega a sí misma bajo el disfraz de la representación” (244). Bajo la categoría de disfraz ya se ha analizado la figura de Wieder; se trata de una pretensión de representación que no tiene lugar más que como producción de objetos que tienden a la falla. Por eso, la falla se vuelve *firma* (como en el caso de los coleccionista). Lo nuclear de esta discusión consiste en señalar que la forma serialista de la repetición, no es representativa más que de una forma utilitaria, parasitaria, de la sujeción y de la producción, y no tiene poder de representación más que como una forma secundaria de la diferencia.

película holandesa actual o en una colección de fotos o en un librito sicalíptico, ya había sido *fijado* con anterioridad al año 1789, y en gran medida era una repetición, una vuelta de tuerca a una mirada que ya miraba... (670).

La fijación en la repetición demuestra que la *serialidad* es sólo una variante de la producción de violencia, si es posible considerar la pornografía como una forma autónoma de violencia. La ‘vuelta de tuerca’ sí actúa de forma autónoma en la producción de violencia; la repetición es la estructura de la noción de mal en la historia. Ergo, la serialidad del crimen es sólo una explicación conductual acerca del desarrollo más amplio, superior y anterior, del mal mismo en su formato de repetición.

Pienso así que la repetición del crimen en *2666* es más que *serialidad*; ligada a una violencia esencial a la naturaleza, sólo puede ser prueba de la vida que existe y que se desarrolla. No niego aquí que mi interpretación de la literatura de Bolaño está marcada por un sesgo vitalista. En otra parte, vinculé a Bolaño con un tipo de estoicismo materialista y exílico (Figueroa 2006). En consecuencia, pienso que el mal repetitivo es aquí, ante todo, exceso. El ensañamiento, en otras muertas, no es una marca de un asesino serial, es *la* marca del mal, de la crueldad con que actúa un sujeto desde siempre desconocido, por irrepresentable o insoportable: el cadáver de Silvana Pérez Arjona, en noviembre de 1994, es hallado “medio quemado (...) Según el forense había sido violada. Dos certeras cuchilladas en el corazón causaron su muerte. Después el asesino intentó quemarla para borrar sus huellas”. El asesino, que era su marido, dice arrepentido cuando confiesa: "Era retechula mi Silvana, dijo, y no se merecía esa salvajada" (534). Es el desorden, el caos, el que impera; la perversión



impera, y no el orden de la perversión<sup>13</sup>.

En otro caso, la violencia es tan excesiva que parece no haber sujeto, más bien, parece que sólo hay producción originaria de violencia, expresión de la fuerza arbitraria y salvaje de la naturaleza: Mónica Posadas "había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta (...) La vagina estaba desgarrada. La vulva e ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer" (577).

El crimen parece estar perpetrado en sí mismo en la violación: en el caso de la muerta Penélope Méndez Becerra su "cuerpo fue trasladado de inmediato a las dependencias del forense, en donde éste dictaminó que había sido violada anal y vaginalmente, presentando numerosas desgarraduras en ambos orificios, y luego estrangulada. Tras una segunda autopsia, sin embargo, se dictaminó que había muerto debido a un fallo cardíaco mientras era sometida a los abusos antes expuestos" (506). Tales abusos sádicos buscaban la duración del sufrimiento, pero hay hechos contrarios: cuando encontraron a "Michel Requejo (...) tenía varias heridas de cuchillo, algunas en el brazo y en el tórax... la tiraron al suelo y le metieron luego la estaca por el culo" (621). En este caso, la violación es directamente un crimen.

A propósito de ello, la novela-parte desarrolla la mirada cruel y machista de quienes juzgan la violación como un acto menor, no necesariamente criminal. Se trata de algunos policías que bromean con el número de conductos por los cuales es posible violar a una mujer:

---

<sup>13</sup> "Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura" (243), dice el narrador acerca de Amalfitano, en la parte homónima. Pienso que aquí hay una tesis de la novela: hay orden *a pesar* del desorden, hay estructura *a pesar* del vacío, hay serialidad *a pesar* de la repetición. Las segundas son todas formas anamórficas que actúan como los gráficos de la pantalla donde las primeras tienen lugar.

Hubo un policía (...) que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. Y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba (502).

Esto no es extraño entre los policías que aparecen en la novela. Hay que recordar que la policía, el mundo de los policías mexicanos, la actitud perversa de la ley que se manifiesta a través de un agente, la vida solitaria y contradictoria que debe llevar un judicial, entre otros, son elementos de constante preocupación para “La parte de los crímenes”. En este lato sentido la narrativa de Bolaño sería ‘policial’. Extraño es que no sean los mismos policías los perpetradores de una violación: un ejemplo de la responsabilidad policial en el fenómeno de muerte, lo descubre Lalo Cura cuando acude al retén donde un prostíbulo ha sido arrestado en pleno. En unas celdas ve a sujetos interdictos, arrestados y avergonzados, mientras “en las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Riviera" (502).

Para ver la grotesca manera en que la policía se hace cómplice en la producción de violencia *feminicida*, es importante recuperar el pasaje donde un policía bromea con sus compañeros con chistes misóginos (689-690).

Cuando se encuentra el cuerpo de Mónica Posadas, de quien los policías hablan refiriéndose a la violación por más de tres conductos, “a veinticinco metros de donde fue hallada se descubrió el esqueleto de otra mujer, semienterrada en posición

decúbito ventral, que conservaba una chamarra azul y unos zapatos de cuero, de medio tacón y de buena calidad. El estado del cadáver hacía imposible dictaminar las causas de la muerte » (503). Me interesa sobremanera este aspecto de los crímenes que se cuentan en la novela. Louis-Vincent Thomas (1989) llama a este tratamiento del cadáver ‘torres de silencio’. Se trata de un procedimiento ritual de algunas culturas, que consiste en exponer el cadáver a la naturaleza abierta : “acelerar el paso al hueso duro y limpio exponiendo el cadáver al aire libre y a los animales carniceros” (247). Tal procedimiento servía para tranquilizar a los vivos respecto del proceso de descomposición del cadáver. Casi significa aniquilarlo dos veces, exponiéndolo a la violencia. Mientras que el cuerpo del ‘rey’ (léase Faraón) era puesto en cama de seda para lograr la conservación perfecta (este deseo fue decreciendo a lo largo de toda la historia occidental), el cuerpo del sujeto marginal era expuesto al arbitrio de animales salvajes y forajidos, como un desecho.

Es frecuente en “La parte de los crímenes”, leer que mujeres asesinadas son halladas en descampados, sitios eriazos, basurales (566, 686, por ejemplo). Uno de estos lugares es El Chile, basural que el narrador se detiene a detallar:

El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile. Durante el día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada. En México DF los llaman teporochos, pero un teporocho es un señorito vividor, un cínico reflexivo y humorista, comparado con los seres humanos que pululan solitarios o en pareja por El Chile. No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender. La policía preparó una redada la noche siguiente al hallazgo del cadáver de Emilia Mena Mena y sólo pudo detener a tres niños que

rebuscaban cartones en la basura. Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo. La población permanece estable: nunca son menos de tres, nunca son más de veinte.

Cuerpos que son arrojados al desecho ya son desecho. Y el cadáver desecho es el cadáver de una persona-cosa, que ha sido destituida de todo nivel de humanidad, como señala Thomas: “es cierto que un cadáver-desecho sólo puede ser el cuerpo de una persona que en vida estaba socialmente muerta, y nuestra sociedad mata a muchas de ellas en este sentido” (155). Esto es verídico en el registro de crímenes que muestra Bolaño al lector. Tristemente ejemplares son los casos de marzo de 1996: “La muerta tenía diez años, aproximadamente. Su estatura era de un metro y veintisiete centímetros. Llevaba zapatillas de plástico transparente, atadas con una hebilla de metal. Tenía el pelo castaño, más claro en la parte que le cubría la frente, como si lo llevara teñido. En el cuerpo se apreciaron ocho heridas de cuchillo, tres a la altura del corazón. Uno de los policías se puso a llorar cuando la vio. Los tipos de la ambulancia bajaron a la vaguada y procedieron a atarla en la camilla, porque el ascenso podía ser accidentado y en un traspie dar con su cuerpito en el suelo. Nadie fue a reclamarla. Según declaró oficialmente la policía, no vivía en Santa Teresa. ¿Qué hacía allí? ¿Cómo había llegado allí? Eso no lo dijeron (...) pocos días después (...) fue encontrado el cadáver de otra niña, ésta de aproximadamente trece años de edad,

muerta por estrangulamiento. Como la anterior víctima, tampoco llevaba encima ningún papel que ayudara a identificarla” (628).

La condición anónima, oscura de la víctima, hace del cadáver el resultado residual de la propia cosificación en vida de la persona. Las chicas que aparecen muertas no llevan identificación y nadie las reclama. Las preguntas del narrador son pertinentes: “¿Qué hacía allí? ¿Cómo había llegado allí?”. La inhumanidad de los cadáveres desechos, abandonados en basurales donde la miseria se vuelve un exceso, se transforma en un mensaje de otro orden, testimonio de un lugar sin origen ni final, que es el lugar de la violencia pura.

Ejemplo claro de límite del testimonio es la no-identidad de las chicas muertas. En muchas oportunidades, el anonimato en que vivieron y en que mueren, se proyecta a un anonimato mayor, el de la fosa común:

La segunda víctima de aquel día y la última del mes de marzo fue hallada en un lote baldío al oeste de la colonia Remedios Mayor y del basurero clandestino El Chile y al sur del Parque Industrial General Sepúlveda. Según el judicial José Márquez, a quien le fue encargado el caso, era muy atractiva. Tenía las piernas largas y el cuerpo delgado aunque no flaco, el pecho abundante, la cabellera por debajo de los hombros. Tanto la vagina como el ano mostraban señales de abrasiones. Después de ser violada la acuchillaron hasta matarla. Según el forense, la mujer debía de tener entre dieciocho y veinte años. No tenía papeles que facilitaran su identificación y nadie acudió a reclamar el cadáver, por lo que su cuerpo fue enterrado, tras una espera prudencial, en la fosa común (630-631).

El concepto de desecho se mantiene. Thomas señala: “las fosas comunes, esas *come-carne* de siglos pasados, estaban reservadas a los apestados y a los pobres” (178). Esto es cierto y vigente todavía; aún hoy, la fosa común es una sección obligatoria del cementerio. Dentro de ella, la mutilación del cuerpo se proyecta en el tiempo, hacia la eternidad: los huesos se dispersan en la fosa, los fragmentos se vuelven infinitos. La imagen del cuerpo fragmento, previa al estadio del espejo y que según Lacan desaparece con éste, al producir sujeción, vuelve a dominar la representación del sí mismo y del otro: *corps morcelé*, que Žizek ha asociado con la *noche del mundo* hegeliana (Žizek 2007: 48-49).

La ‘torre de silencio’ empieza a veces desde mucho antes: «los restos carecían de tejidos blandos y ya ni siquiera tenían fauna cadavérica» (743). Tras revisar este cadáver varias veces, sin hallar ninguna lógica a la causa o a la circunstancia de muerte, el judicial Juan de Dios Martínez piensa que “la verdad es que nada tenía sentido» (743). Se trata de un cadáver en estado de putrefacción o incluso mineralización. Este tipo de falta de identidad, propiciada por la crueldad, es uno de los rasgos que definen un tipo de infra-humano, que quiero asociar ahora con la figura de *Der Musulmann*.

Es completamente cierto que la realidad de un campo de concentración como el de Auschwitz posee diferencias enormes con lo expuesto en “La parte de los crímenes”, donde no hay un lugar, ni un momento, ni una forma concretos de producir la muerte. Pero se parecen en algo: en la producción del cadáver. Agamben ha reflexionado lúcidamente en torno a Auschwitz (2000), relevando la figura del cuerpo vivo-muerto que representa *Der Musulmann*. El autor señala que “en Auschwitz no se morían, se producían cadáveres” (74). Santa Teresa es un lugar donde se ‘producen’ cadáveres. Incluso, la metáfora constante de maquiladoras que rodean la ciudad,

puede servir para afinar una lectura industrial de la muerte. De tal forma, la muerte excede el principio de la cultura, resultando de una cierta técnica, de una cierta planificación aniquiladora, que hace del verdugo una figura del extrarradio humano.

El genocidio nazi del pueblo judío se implica con el fenómeno de muerte en Santa Teresa en relación a los dos cargos con que, según Agamben, pueden ser imputados en estos casos, aunque sean contradictorios: “por una parte, el haber conseguido el triunfo incondicional de la muerte sobre la vida y, por otra, el haber degradado y envilecido a la muerte” (84).

Tal triunfo de la muerte, la crueldad de los métodos de matar y el envilecimiento del cadáver, son aspectos clave del *feminicidio* en Santa Teresa. De la zona gris que divide a todas estas formas radicales de la negatividad, Agamben recupera lo que los judíos concentrados en Auschwitz llamaban *Der Musulmann*. Se trata de una figura fundamental para discutir una ética del límite de la ética, o una ética del no-lugar de la ética, cual es una *Ethica more Auschwitz demonstrata*. *Der Musulmann* es el preso de los campos de exterminio nazi que ha perdido toda dignidad, incluso la del superviviente. En el *Lager*, dice Agamben basándose en Levi, “la ética comenzaba pues, precisamente, en el punto en que el musulmán, el ‘testigo integral’, había eliminado para siempre toda posibilidad de distinguir entre el hombre y el no-hombre” (48).

*Der Musulmann* era repudiado incluso por el resto de los judíos del campo de concentración; su figura delgadísima, miserable, que componía un ghetto dentro del ghetto, les recordaba el desecho en que podían y no querían convertirse. Al musulmán la muerte ya se le estaba viniendo encima, incluso cuando pudieran sobrevivir: “el musulmán, que es la formulación más extrema de ella [de la *nuda vida*], es el

guardián del umbral de una ética y de una forma de vida que empiezan allí donde la dignidad acaba” (70).

Lo mismo se puede decir del significado de la mujer en el contexto de un mundo donde prima *su* cadáver. En “La parte de los crímenes”, Bolaño hace que los propios cadáveres sean los testigos integrales del cuerpo que fue violentado hasta morir. Ellos están, son visibles, la gente los encuentra en los descampados, en los basurales: son testimonio en sí mismo. Agamben señala los musulmanes son los testigos integrales, pese a que no puedan testimoniar ni ser testigos, porque no están, porque no estuvieron, porque no tienen lengua. “Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como pseudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta” (34).

En Bolaño no hay tales pseudotestigos. Los cadáveres son el límite mismo del testimonio. Al estar en el umbral entre la vida y la muerte, los cadáveres tienen y no tienen lengua, son capaces de hablar de sí mismos y al mismo tiempo de callar y ser imagen. El narrador de *2666* no media el testimonio, sólo lo ‘muestra’.

El testimonio que se ‘muestran’ los cadáveres es el mismo que ‘muestra’ el cuerpo de *Die Musulmannen*. Ellos son muestra de una pérdida de sentido de la dignidad de la vida. Son muestra de la ‘vida desnuda’ (*das bloÙe Leben*) de los hombres y las mujeres. Cuerpos que están vivos y muertos: el musulmán vive y actúa como muerto y el cadáver como si estuviera vivo, aun cuando sea o haya sido desecho.

Esta falta de sentido de la dignidad de la vida debe ser conectada con una falta



de sentido más general de la existencia en relación a la violencia que la rodea y a la noción de justicia que prepara el fundamento del derecho. Tal cosa es discutida por Benjamin en *Zur Kritik der Gewalt* (1999: 201). De este libro sale la frase *das bloÙe Leben* para referirse a la condición de existencia puramente física del hombre. Tal frase es tomada por Agamben para abrir su gran discusión en torno al *homo sacer* y la *vita nuda* (2000; 2004; 2008), de la cual *der Musulmann* es el eslabón fundamental. El significado de esta frase está contenida en las palabras que cita Benjamin de Kurt Hiller: “daÙ höher noch als Glück und Gerechtigkeit eines Daseins ... Dasein an sich steht” (Benjamin 1999: 200)<sup>14</sup>. Tales, como la noción de *das bloÙe Leben*, están ligadas a un pensamiento en el cual “daÙ Dasein höher als gerechtes Dasein stehe, wenn Dasein nichts als bloÙes Leben bedeuten soll (...) das Nichtsein des Menschen sei etwas Furchtbareres als das (unbedingt: bloÙe) Nochnichtsein des gerechten Menschen” (1999: 200)<sup>15</sup>.

Según Agamben, lo que ha hecho la tradición occidental es producir la *vita nuda* a través de la biopolítica y el control de los cuerpos, aislando el eslabón perdido de esta tradición tecnocrática: *der Musulmann*:

es entonces cuando se comprende bien la función decisiva de los *campos* en el sistema de la biopolítica nazi. No sólo son el lugar de la muerte y del exterminio, sino también y sobre todo, el lugar de la producción del musulmán, de la última sustancia biopolítica aislable en el *continuum* biológico. Más allá no hay más que las cámaras de gas (89).

---

<sup>14</sup> Traducible como “aun más alto que la felicidad y la justicia de una existencia se halla la existencia misma como tal” (Benjamin 2007: 136). Por su parte, la frase *das bloÙe Leben* puede ser traducida como “la vida desnuda” (Benjamin 2007: 137).

<sup>15</sup> Traducible como “la existencia sería superiora la existencia justa, si existencia no quiere decir más que vida desnuda (...) significa que el no-ser del hombre es algo más terrible que el (además: sólo) no-ser aún del hombre justo” (2007: 136).

Mas, ¿qué hay más allá de los crímenes de Santa Teresa, de esos cuerpos mutilados que son testimonio? ¿debiera ser la verdad el objeto de su lenguaje de testigos? ¿Acaso no es la falta de testimonio lo que importa en el caso de estos cuerpos, ya que vienen de la muerte? Lo que hay más allá de los cadáveres es un *grito* de Antígona. Los cadáveres están ahí para decir que ésa es la existencia, pero también hay una voluntad de inquietar las aguas con la imagen cadavérica. En eso, el narrador parece copiar el modelo de los familiares de detenidos desaparecidos, argentinos o chilenos: fotocopias de viejos retratos son reemplazadas por relatos forenses de cadáveres, en estado de descomposición, vejados y destruidos, abandonados, con la finalidad de *denunciar* lo que ha sido calificado como ‘inexistente’ (el crimen, la violencia).

Creo que Bolaño es consciente de la inutilidad de la delegación testimonial a la que puede acceder como escritor, por tal motivo, es el propio cadáver el que habla a través del narrador. El crimen ya fue cometido sin testigos; los cuerpos violentados de Santa Teresa exceden el testimonio de cualquiera, incluso el del criminal. Así, la literatura que presenta Bolaño se construye en esa ‘zona imprevista’ que es la imposibilidad del testimonio: “el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; (...) la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio (...) O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la "laguna" que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua” (Agamben 39).

“La parte de los crímenes” es un gesto trágico, como el de Antígona; el

registro individual del cadáver provee duelo para cada ‘muerta’, más aún por el hecho de que son asesinatos impunes y ultra-violentos. Lo siniestro funda el lenguaje, tal como en Antígona lo siniestro funda la ley (Butler 108). Es cierto, como Thomas señala, que todos los ritos relacionados con velatorio y entierro del cadáver, tienen que ver con la tranquilidad de los vivos (319); hoy día se ve incluso cómo los vivos buscan que la desaparición del cadáver sea lo más rápida posible. En cambio, Bolaño procede como Antígona con el cadáver de su hermano: no deja que el cadáver de las mujeres asesinadas de Santa Teresa permanezca en el abandono, por más mutilación y exterminación que hayan ejercido los culpables. El deseo es contravenir el lado positivo de la ley, demostrando la crueldad originaria. Su intención es honrar como se debe a los muertos, pero de una manera particular, ética: in-tranquilizando a los vivos, diciéndoles cuánta injusticia hay en los cadáveres que aparecen todos los días en Santa Teresa, y quedan impunes a causa de su *impotentia iudicandi*.

En la propia narración, se da la clave para entender mi recuperación de Antígona. Una profesora de Santa Teresa se suicida un día y en una de las cartas encontrada en su cuarto, señala dice que no soporta lo que sucede en la ciudad:

todas esas niñas muertas (...) ya no lo soporto más (...) trato de vivir, como todo el mundo, ¿pero cómo? ». Después el narrador cita la reflexión de Elvira Campos al respecto, dichas por ella al judicial Juan de Dios Martínez: « ¿Qué era lo que la profesora no soportaba?, dijo Elvira Campos. ¿La vida en Santa Teresa? ¿Las muertes en Santa Teresa? ¿Las niñas menores de edad que morían sin que nadie hiciera nada para evitarlo? ¿Era suficiente eso para llevar a una mujer joven al suicidio? ¿Una universitaria se habría suicidado por esa razón? ¿Una campesina que había tenido que trabajar duro para llegar a ser profesora se habría suicidado por esa razón? ¿Una entre mil? ¿Una entre cien mil? ¿Una

entre un millón? ¿Una entre cien millones de mexicanos? (649).

La individualización del duelo, la recuperación del nombre, la incorporación del cuerpo a una demanda negativa, funcionan cual contrapunto a la visión desnuda de la vida (*das bloÙe Leben*). En la sujeción de la vida a la justicia de su cuerpo, la persona individual no se reduce a su unidad física ni a la masa destituida de vida a la que representa, penetrando el mundo con una memoria fundadora. Por tal razón, Benjamín condenó la visión desnuda de la vida: “Falsch und niedrig”, falsa y miserable, ya que

Der Mensch fällt eben um keinen Preis zusammen mit dem bloÙen Leben des Menschen, so wenig mit dem bloÙen Leben in ihm wie mit irgendwelchen andern seiner Zustände und Eigenschaften, ja nicht einmal mit der Einzigkeit seiner leiblichen Person. So heilig der Mensch ist (oder auch dasjenige Leben in ihm, welches identisch in Erdenleben, Tod und Fortleben liegt), so wenig sind es seine Zustände, so wenig ist es sein leibliches, durch Mitmenschen verletzliches Leben” (201)<sup>16</sup>

Sagrado y no sagrado a la vez, Benjamin no deja pasar sin cuestionamientos lo que llama *die Dogma von der Heiligkeit des Lebens* (1999: 202)<sup>17</sup>. El dogma que dice que la vida es sagrada sólo es una aberración más de la decadente tradicional occidental, que pretende recuperar algo de lo sagrado que ha perdido (202). Así, el cadáver siempre es una zona gris: parte vivo, parte muerto, parte un testigo integral y parte falta de lengua, en tanto es sagrado y profano a la vez, signo de la muerte biológica y de la radicalidad de ésta.

---

<sup>16</sup> Traducible como “El hombre no coincide de ningún modo con la desnuda vida del hombre; ni con la desnuda vida em él ni con ninguno de sus restantes estados o propiedades ni tampoco con la unicidad de su persona física. Tan sagrado es el hombre (o esa vida que en él permanece idéntica en la vida terrestre, en la muerte y en la supervivencia) como poco sagrados son sus estados, como poco lo es su vida física, vulnerable por otros” (136).

<sup>17</sup> “el dogma de la sacralidad de la vida” (2007: 136).

En tal punto, además, la incorporación del cadáver a la estructura de la novela puede entenderse como un gesto trágico. Se trata de una clausura heroica de la repetición. Se produce en el hueco entre *Lieblichkeit* (cuerpo de la vida) y *Körper* (cuerpo físico). Este último, como afirma Joan Copjec leyendo a Aristóteles, representa la vida ligada a la animalidad y a la especie, lo que garantiza su recurrencia: “la naturaleza garantiza a las especies su ser eterno a través de la recurrencia, pero no puede garantizar ese ser eterno al individuo” (*Economía*, Aristóteles 1343b 24; Copjec 2006: 46). El *uno* del cadáver que pide atención a sí mismo, a su cuerpo mutilado y a su putrefacción, a su desolación y al crimen del que proviene, es el grito de la *Lieblichkeit* por hacerse presente en su ser individual. La repetición de la especie es clausurada en nombre de cada muerta. Por tal razón, las muertes son crímenes, son feminicidios y son violencia que destruye la vida, y la decisión del cadáver es contravenir el olvido, la desolación del hueso. Allí radica su propia *amarrita*.

La propia Copjec facilita la conexión entre el gesto escritural de Bolaño y la acción de Antígona. Ésta se produce en lo que la autora llama ‘segunda muerte’ de su hermano Polínices: “la tarea de Antígona, entonces, es redimir a su hermano de esta primera muerte biológica y de esta universalidad abstracta realizando consciente una ‘segunda muerte’ a través del acto de *entierro*” (55). Sin embargo, es peligroso sostener que es el *entierro* la meta de todo cadáver. Más bien, es la meta de la cultura, salvar a la vida de la naturaleza, de la torre de silencio. En la narración de Bolaño, sin embargo, el cuerpo está ahí, a los ojos del pueblo, para la visión de su vitalidad, con lo cual se muestra como burla a los ojos de la vida desnuda. Tal vida desnuda, asegura Copjec, es la que representa Creonte en la tragedia de Sófocles, y Antígona, “cuando

cubre el cuerpo expuesto de su hermano (...) se eleva de las condiciones de la nuda vida a las que Creonte permanece sujeto” (78).

Hay un índice de justicia, más allá del entierro, más allá del estado y más allá de la cultura. Más bien, en la naturaleza del deseo. Por eso me he referido desde un principio al carácter deseante del cadáver. Su testimonio es exigencia, y su visibilidad es el triunfo del cuerpo sobre la violencia. Primo Levi ha hablado de la ‘zona gris’ para referirse al lugar donde se rompe la "larga cadena que une al verdugo y a la víctima" (cit. por Agamben 2000: 20). En ese rompimiento, “el oprimido se hace opresor y el verdugo aparece, a su vez, como víctima. Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión” (Agamben 20).

¿Cómo procede esto? A través una analogía genial entre los cuerpos destituidos de vida de los presos de los *Konzentrationslager*, reducidos a *das bloÙe Leben*, y la escena de los traseros erguidos en *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Copjec ofrece una posible respuesta que suscribo. En la escena de la película, que traza una línea directa entre el sadismo y el fascismo, se discute cuál es el acto absolutamente monstruoso para la vida humana, si el acto sodomita o el del verdugo. Un libertino que discute asegura que la repetición determina la monstruosidad del acto: “pero el acto del somita se puede repetir miles de veces”. El otro retrueca: “siempre se puede encontrar una manera de repetir el acto del verdugo” (205). Esta repetición del acto del verdugo *incorpora, subsume*, a la repetición sodomita. Por un lado, se trata de *violar* el mismo cuerpo, una y mil veces, y por el otro, de multiplicar la víctima, una y otra y otra más, *ad infinitum* (Copjec 2006: 205). Homicidio y violación como una misma fórmula del deseo mortífero, representado en el cadáver.

Ahora, ¿puede ser *ad infinitum* el acto repeticional del sádico o del homicida? ¿es *ad infinitum* el acto *feminicida* de Santa Teresa? Copjec asegura que la ‘eternidad’ del acto de violencia no tiene límites: es posible que el sufrimiento causado por otros sea eterno. Esto, en vez de asegurar la omnipotencia del crimen, posterga su clausura, volviendo la repetición un *defecto* de la cadena. Éste defecto termina por romperse y aparece la *posibilidad* de diferencia. Debido a esto, la fórmula de *Endlösung* (solución final), fue constantemente postergada, por que no existía. Era un fracaso:

aunque la severidad de la tortura va en aumento, el acto de tortura sigue siendo ‘defectuoso’, ‘inadecuado’, incapaz de completarse a través de la extracción de una dosis suficiente de dolor. En cada caso, “la futilidad del acto del torturador es atribuible a la resistencia de la víctima. El cuerpo de la víctima (...) resiste a través de la persistencia de su forma bella, que escapa a toda deformación. El cuerpo de la víctima (...) resiste a través de su falta de forma” (Copjec 206).

Tal es la ‘forma bella’ del cuerpo de la víctima, que aplico aquí directamente al cadáver de “La parte de los crímenes”. Nunca triunfará la repetición del acto *feminicida*, porque la víctima sigue reproduciéndose, resistiendo incluso cuando su forma *falta*, con la mutilación o la desaparición. Por eso mismo, la *serialidad* es una explicación que se limita a la *falla* interna, lógica, de la muerte. La clausura repeticional, que hace que la identidad de la muerte sea imposible, es la *diferencia* misma a la cadena de violencia. Deleuze ya decía que la repetición, al final del día, sólo se puede explicar negativamente (450). En “La parte de los crímenes”, a través de la iterabilidad de la víctima, se produce la resistencia, obligándonos a pensar que el tiempo no es un progreso infinito. Un modelo de tiempo infinito es la condición del mal, pero también de la vida. Las muertas habitan un espacio y un tiempo no

progresivo, mejor aún, habitan el espacio de una repetición que nos muestra el lugar puro del acontecimiento puro, el sitio histórico del crimen. De ahí su belleza: como Antígona para Lacan, la ética del deseo es la forma bella en que resiste la vida (169; Copjec 206). Aquí deseo, como en la tragedia de Sófocles, es ética, denuncia, acto de piedad, rebelión. Y no sadismo ni perversión, serialidad del crimen o *feminicidio*.

La realidad de las muertas es la realidad: esta mismidad nace y se hace en la alteridad, en la ausencia de la vida, único objeto que tenemos y que podemos perder, o que tenemos que perder para ver en su verdadera dimensión a la escritura. El cuerpo de la víctima cobra la forma bella del mismo modo que el cadáver es un cuerpo *vivo*, pulsional. La escritura también, incluso cuando el centro de una narración habita el umbral mismo de la descomposición.

La pulsión de muerte pone en riesgo la vida humana pero no triunfa sobre la vida: ella misma, asegura Copjec, “puede ser utilizada sin condiciones previas, sin restricciones, para inventar nuevos vínculos con la vida” (219). La escritura de “La parte de los crímenes”, que es la escritura de los cadáveres, es el ejemplo del exceso pulsional en que la vida triunfa sobre la muerte, aunque aquí ‘muerte’ significa más bien finitud, acabamiento, silencio y no necesariamente muerte biológica. El verdadero triunfo es el de la continuidad de la vida como continuidad de la escritura. Incluso: triunfo de la *posibilidad* que abre la *diferencia*, para que estas otras continuidades sean posibles.



## Conclusiones

La investigación desarrollada hasta aquí sobre la narrativa de Roberto Bolaño, como se puede comprobar, está asentada dinámica en cuatro ejes: repetición, diferencia, rostro y cuerpo. Este último eje procede más concretamente en la modalidad de cadáver, que a su vez resignifica el concepto de cuerpo y de la vida biológica que lo define como vivo o muerto. El rostro no sólo fue tomado desde el punto de vista de su relación con la apariencia y la representación del yo; también fue un instrumento crítico para desarrollar una tradición de la deformación del objeto referencial, caracterizada ésta por un uso alegórico de la naturaleza, la cultura y la ruina, que cobra dominio en el pensamiento poético de Bolaño. Gracias a ello, fue posible construir los estudios acerca de la negritud y el *feminicidio*, discutiendo si era válido, a partir de la novela *2666*, producir definiciones homogéneas acerca de la raza, el género y la representación política y estética de éstos.

Hacia el final, el cadáver, una modalidad radical del cuerpo, fue el objeto central de un análisis que ligaba literatura y ética a un nivel trágico. En esa última sección del análisis sobre el cuerpo, mi intención fue recuperar el orden ético del discurso, haciendo de la justicia y la política un centro de convergencia para la producción poética. Evalué las razones metaliterarias por las cuales Bolaño llegó a concebir ese modelo narrativo, forense, descriptivo, frío, en el cual se exhibía un límite del lenguaje, pero discutí si ese límite era sólo lingüístico o estético y empecé lo social y lo humano como terrenos donde había que realizar la crítica literaria.

En este sentido, mi estudio hace ingresar los textos de Bolaño dentro de una estructura trágica, esto es, dentro de una poética que habla del nacimiento y de la muerte, de la nada y de la polis, de la decisión humana y del destino. A esto me

refería en la hipótesis con la noción de mensaje ético de la estética en la narrativa de Bolaño. Por ello puedo decir que la hipótesis se confirma: existe un juego anamórfico entre repetición y diferencia que permite ver al rostro y el cuerpo como objetos dinámicos, vinculados a la violencia y al duelo, a la maldad y a la libertad, es decir, a un nivel ético de la producción literaria.

Esto fue el mayor logro conseguido durante la investigación: desarrollar las profundas ramificaciones maquínicas que producen el rostro y el cuerpo en la obra de Bolaño, develar los procedimientos retóricos que se utilizan para ello, comprobar cómo la representación es un juego terrible y luego resaltar los aspectos éticos de una literatura atravesada por la violencia.

Considero que en la intersección ético-estética se produce la mayor vinculación analítica entre rostro y cuerpo. Hay más elementos que participan en el conjunto: la cabeza (que referí especialmente a Arcimboldi y a la cabeza llameante de las alegorías narrativas de Bolaño), el cadáver, el cuerpo del muerto en vida, las partes mutiladas del cuerpo, entre otros. Pero, ¿qué permite ver un conjunto que incluye rostro y cuerpo? ¿dónde se unen o separan estos dos conceptos? ¿qué hace de un conjunto rostro-cabeza algo simbólicamente productivo y qué cualidades son las suyas?

En principio, es necesario recordar cómo *Gestalt* apareció una y otra vez en el estudio. Con este concepto, se convoca la presencia de la figura, la disposición a completar. Rostro y cuerpo compondrían una figura, humana, que une sus partes y las transforma en una máquina: ser humano como máquina, como dispositivo científico, tecnológico, poético. Es importante concebir la figura como un dispositivo: se trata de una máquina que tiene un rostro al que le sigue un cuerpo, pero este rostro tiene

características diferentes. Mientras el cuerpo es piel y color (raza), puede tener género y enuncia incluso desde su tejido más ínfimo, el rostro es pura apariencia, representación de un rostro otro. Hay una cabeza, pero es sólo el edificio que sostiene la estructura del rostro. Tal estructura es anímica: produce sensaciones y emociones, se mimetiza con la naturaleza, es un rostro imposible de conocer por completo: es el rostro de la subjetividad.

El cuerpo, en cambio, es tejido. Por él pasa el estado más contingente de la política. Al revés, el rostro sólo reacciona a la política de modo trascendente: exhibe la historia como un relato evanescente. El cuerpo ancla la historia y exige que ésta responda ante él: el cuerpo hace historia cada día, a cada momento. Por eso es duro, demasiado real, en tanto el rostro es primordialmente ficción.

En Bolaño existe esta máquina: rostro de la subjetividad róstrica, con cuerpo humano, biológico, histórico. Los rostros en su obra aparecen frecuentemente en la presentación del personaje y la trama, mientras lo que sucede a nivel de cuerpo es secundario, va apariencia después. Sus personajes son primero formas anímicas dispares, pura subjetividad. Por ejemplo, los *infrarrealistas*: hay que recordar cómo emergen los rostros de Belano y Lima desde el humo de un cigarro de mariguana en el baño del Bar Bucareli. Tienen un plan: cambiar la poesía latinoamericana, pero no han trazado ese cambio, no han diseñado los pasos a seguir, se mueven buscando otro rostro que les pueda proveer de fuerza para conseguir su propósito. Pero ese rostro se escapa: Cesárea, que en el análisis acerca del rostro y el nombre es rostro-lugar, nunca se estabiliza y termina transformándose en un cuerpo muerto enterrado en el desierto.

El cuerpo es secundario al inicio, sí, pero enseguida aparecen funciones corporales que son fundamentales para el desarrollo de la narración. Ahí aparece la

máquina completa. Belano y Lima no comen, sufren constantemente del estómago, tampoco son capaces de tener sexo, y son casi parias de la bohemia literaria. Belano, sobre todo, hace de esta política del cuerpo un tópico: hay que recordar cómo sufre del estómago y se ve obligado a dejar de beber, a sólo tomar café con leche o infusiones de manzanilla.

El rostro de Césarea y el rostro de Archiboldi son primero pura subjetividad: territorio, admiración, melancolía, secreto. Pero luego son: una mujer gorda que vive de vender hierbas en la calle, un hombre alto y misántropo cuyo sobrino es sospechoso de matar muchas mujeres en el norte de México. El cuerpo físico de los personajes parece actuar como un instrumento crítico de los rostros y de las alegorías que los sostienen. Otro ejemplo preciso es Wieder: todo el poder que despliega mientras es sólo rostro, desaparece cuando es un hombre acabado por los años de exilio que bebe café en un restaurante de la Costa Brava española.

No obstante, el cuerpo no es sólo el lado oscuro del rostro. Tampoco el rostro es una fuerza inhumana que el cuerpo se encarga de transformar en materia biológico. Ambos forman una máquina, o sea, son dispositivo y subjetividad, tecnología y emoción, orden del discurso y punto de fuga, objetos que guardan contradicciones entre sí pero que tornan verosímil la representación humana.

En tal sentido, la representación de un conjunto rostro-cuerpo es posible en Bolaño, pero sólo si se tiene en cuenta que el orden de la figura que tiende a la completad recibe cuestionamiento permanente de la anamorfosis. Sólo el cadáver supera la contradicción y la deformación, en tanto eleva la anamorfosis a núcleo y totalidad de la imagen. El cadáver es algo más que una máquina, por esa razón, la sección dedicada a la forma bella del cadáver es una interpretación mítica de la

muerte y de los restos humanos. Ahora, ¿por qué es más que una máquina? ¿deja de ser subjetivo y se vuelve objetivo? En algún momento, esta investigación trabaja sobre esa impresión. Pero el propósito es expresar el cadáver más como una intensidad: el cadáver es una intensidad, una acción de fuerza, que no se limita a la forma humana y a los límites físicos de la materia corporal. Es una fuerza, una inclinación gravitacional, en la que el mundo se desnuda a sí mismo para presentar su anomalía fundamental, el caos que reina y que Bolaño tiene por tema central de su poética.

Por este y otros motivos, Bolaño requiere de los estudios académicos, retóricos, de análisis literario: porque jamás revela algo para adecuarlo a la trama, sino para que ese algo la distorsione, introduciendo con ella la idea del caos y el terror dentro de la existencia material del mundo. Nunca un personaje suyo se define por un orden vital tradicional: en todos ellos hay un trauma y una ética, una inmanencia que reconoce abiertamente la violencia, y una capacidad de máquina para producir creativamente la realidad, incluso cuando esa capacidad se mantenga en secreto o, como frecuentemente sucede, se exponga al fracaso de su propia representación. En esa apreciación me baso para finalizar este estudio, para justificarlo y promover la necesidad de más preguntas, de más discusión, de más duda en torno a su obra.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *El reino y la gloria: para una genealogía de la economía y del gobierno. Homo sacer I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- , *Estado de excepción. Homo sacer, II*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- , *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra en México: estudio etnohistórico*. México: Universidad Veracruzana, 1989.
- Appiah, Anthony y Gutman, Amy. *Color Concius: the political morality of race*. NJ: Princeton University Press, 1998.
- Aristóteles. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Badiou, Alan. *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- , *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Barthes, R. "Proust y los nombres". *El Grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2005. 171-190.
- , "Arcimboldo o El retórico y el mago". *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986. 133-152.

- , "El efecto de realidad". *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Derroit. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972: 95-101. *Le Vraisemblable, Communications*, nº11 (1968): 93-98.
- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Conceptos de filosofía de la historia*. México: Caronte, 2007. 113-139.
- , *El drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- , "Zur Kritik der Gewalt". *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann y H. Schwep, eds. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. 179-204.
- , "Tesis de filosofía de la historia". *Para una crítica de la violencia*. Trad. Marco Aurelio Sandoval. México: Premia editora s.a. la nave de los locos, 1977. 49-71.
- Biblia. "Libro de Job 1-42". Roma-España: Sociedad Bíblica Católica Internacional, 1972.
- Bolaño, Roberto. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- , *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- , *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- , *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- , *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- , *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- , *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- , *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- , *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- , *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

- , *Putas Asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- , *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- , *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- , *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- , *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- Bowden, Charles. *Juarez: The Laboratory of Our Time*. New York: Aperture, 1998.
- Butler, Judith. *El Grito de Antígona*. Trad. Rosa Valls. Barcelona: El Roure, 2001.
- Calabrese, Omar. “Los embajadores de Hans Holbein el Joven”. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 2001. 73-92.
- Caputo, John. *Radical hermeneutics: Repetition, deconstruction and the Hermeneutics Project*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Decante-Araya, Stephanie. “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire”. *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Karim Benmiloud y Raphaël Stève, edits. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. 11-32.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-texos, 2000.
- , *Diferencia y repetición*. Trad. Roberto Cardín. Barcelona: Júcar, 1988.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. 349-379.



- , "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas". *Escritura y diferencia*.  
Barcelona: Anthropos, 1989. 383-401.
- , *La voz y el fenómeno*. Trad. Patricio Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Dijk, Teun van. *Ideología y discurso: introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.
- , comp. *Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Dowing, E. *Double exposures: repetition and realismo in nineteenth-century German fiction*.  
Stanford: Standford University Press, 2000.
- Ducrot, O. y Todorov, T. *Diccionario de las ciencias del lenguaje*. España: Siglo XXI, 1995.
- Fanon, F. "The fact of Blackness". *The Post-Colonial Studies Reader*. Bill Ashcroft, Gareth  
Griffiths, Helen Tiffin, eds. London and New York: Routledge, 1995. 323-326.
- Farías, Víctor. *Heidegger y el nazismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Figueroa, Julio Sebastián. "Melancolía y Precariedad: la experiencia en La parte de Amalfitano  
(2666) de Roberto Bolaño". *Seminario de Estudios Críticos*. José Luis Barrios, Karen  
Cordero Reiman, José Ramón Alcántara, eds. México, DF: Universidad Iberoamericana.
- , "Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical". *Roberto Bolaño: ruptura y  
violencia en la literatura finisecular*. Ríos, Felipe, ed. Puebla, México: Universidad  
Benemérita Autónoma de Puebla; Eón, 2010.
- , "Estar sin hogar: Exilio, amenidad y escritura en *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño".  
*Taller de Letras* 39 (2007): 89-99.
- Freud, Sigmund. "Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del  
psicoanálisis, II)". *Obras Completas*. Tomo XIII. Trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires:  
Ammorrortu, 2004. 145-158.

---, "Más allá del principio del placer". *Obras Completas*. Tomo XVIII. Trad. J. L. Etcheverry.

Buenos Aires: Amorrortu, 2004. 1-62.

Gigena, María Martha. "La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*". La

fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana contemporánea 1990-2000. Buenos

Aires: Corregidor, 2003. 17-32.

Germán Belli, Carlos. *El imán*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Traducción de Eduardo Rivera. Chile: Universitaria, 2003.

---, *Ontología: hermenéutica de la facticidad*. Trad. Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza, 2008.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Ana M. Gutiérrez-Cabello Barcelona:

Seix Barral, 1981.

--. "Sobre el realismo artístico". *Teoría de los formalistas rusos*. Todorov, T., ed. España: Siglo

XXI, 1980. 71-80.

Kierkegaard, S. *In vino veritas. La repetición*. Madrid: Guadarrama, 1976.

Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Routledge, 1999.

Kriegeskorte, Werner. *Arcimboldo*. Trad. Hugh Beyer. Köln: Taschen, 2004.

Maiorino, Giancarlo. *The portrait of eccentricity: Arcimboldo and the mannerist grotesque*.

Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1987.

Man, Paul de. *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga. Madrid: Visor, 1990.

---, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minnesota:

University of Minnesota Press, 1983.

- , "Autobiography as defacement". *MLN* 94.5 (1979): 919-930.
- Melikian, Souren. "Giuseppe Arcimboldo's hallucinations: Fantasy or insanity?". *New York Times* 05 octubre de 2007. Web.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Cuarto Propio-CEDEM, 1991.
- Morales, Leonidas. 2008. "Las lágrimas son el lugar de la esperanza". *Atenea* 497 (2008): 51-77.
- Moreno, Fernando. "Sombras... y algo más. Notas en torno a Nocturno de Chile". *Roberto Bolaño. Por una literatura menor*. Fernando Moreno, coord. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos; Université de Poitiers; CNRS, 2005. 199-210.
- Novalis. *Enciclopedia. Notas y fragmentos*. Trad. Fernando Montes. Madrid: Espiral, 1996.
- Lacan, Jacques. "El inconsciente y la repetición". *El Seminario. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro XI. Miller, J-A, ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. 23-72.
- , *El Seminario. La lógica del fantasma*. Libro XIV. Trad. Pablo G. Kaina. Sem. 16 de Noviembre, 1966-21 de Junio, 1967, Hospital Sainte-Anne de París. 2003.
- , *El seminario. Libro 7: la ética del psicoanálisis*. Miller, J-A. Buenos Aires; México: Paidós, 1988.
- , *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1985.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: XXI, 1985.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. José Pérez Riesco Madrid: Gredos, 1975.

- Lethem, Jonathan. "The Departed." *New York Times* 12 noviembre 2008. Web.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- Paz, Octavio Paz. *El laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Platón. *Cratilo*. Madrid: Gredos, [360 AC] 2003: 235-310. Poblete Alday, Patricia. *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Portales, G. y Onetto, B. "La disputa sobre el significado de la ironía: Hegel y F. Schlegel". *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum*. Santiago: Intemperie, 2006. 270-296.
- Ruisánchez, José Ramón. "La mirada del joven nazi: el regreso de lo inhumano en la parte de Archimboldi". *Fractal* 56 (2010): 35-46.
- Russel, Diana y Harnes, Roberta A., editoras. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: UNAM, 2006.
- Schlegel, Friedrich. "Fragmentos del *Atheneaum*". Traducción de Breno Onetto. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Portales, Gonzalo y Onetto, Breno, eds. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.
- Sloterdijk, Peter. "Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial". *Esfereología: burbujas, microesferología*. Madrid: Siruela, 2004. 135-196. Web.
- Stewart, Susan. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham: Duke University Press. 1993.
- Thomas, Louis-Vincent. *El cadáver. De la biología a la antropología*. Trad. Juan Damonte. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Virno, P. *El presente del recuerdo: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: 2003.

Widick, B. J. *Detroit. City of race and class violence*. Detroit: Wayne State University Press, 1989.

Wilson, Tamar Diana. "Forms of Male Domination and Female Subordination: Homeworkers versus Maquiladora Workers in Mexico". *Review of Radical Political Economics* 35.1 (2003): 56-72.

Zizek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---, Introducción. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Zizek, Slavoj, coord. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 5-13.