

Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en *2666*, de Roberto Bolaño

Francisca NOGUEROL
Universidad de Salamanca

Resumen

El presente ensayo destaca la profunda conexión existente entre ética y estética en la obra de Roberto Bolaño. Analizando específicamente la novela *2666*, se pondrá de relieve cómo el autor muestra el horror mediante el uso de imágenes, presentadas a veces como visiones surrealistas y grotescas y, en otras ocasiones, como colección de instantáneas. De este modo, se subraya la importancia del elemento visual en su poética.

Palabras clave: Roberto Bolaño, *2666*, ética, imagen, colección.

Abstract

The present essay stresses the deep link between ethics and aesthetics in the work of Roberto Bolaño. Analyzing specifically the novel *2666*, it will be highlighted how the author *shows* the horror through the use of images, sometimes presented as surrealistic and grotesque visions and, at other times, as a collection of snapshots. In this way, the importance of the visual element in the poetics of Bolaño is emphasized.

Keywords: Roberto Bolaño, *2666*, ethics, image, collection.

Dos preguntas esenciales permean la obra de Roberto Bolaño y se hacen especialmente presentes en *2666*, novela a la que dedicaré la presente reflexión: ¿Se puede relatar el horror en que se han visto sumidas ciertas sociedades durante los siglos XX y XXI sin caer en una obscena estetización de la violencia? En esta situación ¿qué estrategias retóricas resultan más efectivas para acabar con la anestesia ética que caracteriza nuestro presente?

En las siguientes páginas pretendo contestar a estas cuestiones demostrando cómo el autor se decanta por el uso de la imagen para lograr sus objetivos, hecho que le permite *mostrar* de forma tan descarnada como intensa las manifestaciones del mal. Su literatura genera en ciertos episodios climáticos una hipnótica fascinación que desencadena frecuentemente en el lector las emociones de indignación, miedo o asco, logrando *conmoverlo* en el más amplio sentido del término y, por ello, obligándolo a

“caer en cuenta” ante la violencia que define nuestra época¹. Este hecho explicaría por qué Rodrigo Fresán, uno de los mejores amigos y comentaristas de la obra de Bolaño, señaló en un texto titulado paradójicamente “Apuntes para una teoría de 2666” que “como *El hombre sin atributos* de Musil o *En busca del tiempo perdido* de Proust, 2666 es una novela que encandila y de la cual no se puede teorizar, salvo para hablar de la propia experiencia de lectura” (Fresán, 2004). Del mismo modo, Juan Villoro apunta en “La batalla futura” “el poco interés que [Bolaño] concede al mundo subjetivo de sus personajes [...]. Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de los datos” (Villoro, 2013: 74), mientras Rodrigo Cánovas destaca el “lenguaje de exteriores” característico del libro:

Semejando un film, la cámara graba de un modo casi enervante todas las nimias acciones diarias del personaje [Albert Kessler], su deambular por los barrios pobres, sus recorridos en el coche policial y a pie y sus entrevistas con las autoridades, en un travelling de la mirada que resbala por cuerpos y espacios. Lenguaje de exteriores –como en todo el libro–, cuya monotonía (cámara fija grabando lo que ocurre durante las 24 horas) se ve interrumpida por el mismo lenguaje que la soporta, colmado de gestos, voces y tics que nos mantienen atentos en la lectura. (Cánovas, 2009: 248)

ÉTICA Y LITERATURA

Comienzo, pues, mi reflexión ofreciendo testimonios del compromiso ético que caracteriza la obra de Bolaño. En *Entre paréntesis* explica las señas de identidad de un clásico en dos párrafos aplicables perfectamente a sus textos:

Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbra) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. [...] También hay otros clásicos cuya principal virtud, cuya elegancia y vigencia, está simbolizada por la bomba de relojería, una bomba que no sólo recorre peligrosamente su tiempo sino que es capaz de proyectarse hacia el futuro. (Bolaño, 2004b: 66)

Esta idea de riesgo se encuentra intrínsecamente relacionada con su visión de la literatura. Así, si en el noveno fragmento del manifiesto infrarrealista de 1976 leemos “vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinada del hombre [...]” (Bolaño, 1976), en sus entrevistas comenta que el escritor debe ser capaz de mantener “los ojos abiertos”, y define una “escritura de calidad” como “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (Bolaño, 2004b: 36); asimismo, plantea que “un escritor, además de ser escritor, es una persona, un ciudadano, y como tal debe responder ante determinadas

¹ Esta reacción es puesta de manifiesto por el personaje de Oscar Fate en la tercera parte de la novela. Así, por su progresiva inmersión en el ambiente que propicia los crímenes de Santa Teresa, el periodista norteamericano sufre náuseas tan terribles como frecuentes, que lo llevan a vomitar en diversos episodios de su periplo mexicano (cfr. Bolaño, 2004b: 302, 328, 332, 383, 412).

situaciones que ponen en entredicho la dignidad, la libertad y la tolerancia” (Bolaño, 2006: 92), recalcando que “para acceder al arte lo primero que se necesita, incluso antes que talento, es valor” (Bolaño, 2006: 97).

No en vano, el escritor se mostró muy sensible al destino de sus malhadados coetáneos, a los que dedica el discurso que pronunció en Caracas al recoger el Premio Rómulo Gallegos en 1999, el mayor reconocimiento que recibió en vida: “Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado *el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia* [...]. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados” (Bolaño, 2004b: 31, la cursiva es mía).

En cuanto a su obra, el gesto ético queda patente cuando, asumiendo la premisa del poema de Enrique Lihn “Porque escribí”, hace pronunciar al personaje de Auxilio Lacouture la frase “Porque escribí, resistí” (Bolaño, 1999: 198)². Y es que, como anota Patricia Espinosa:

[La] literatura y Latinoamérica se vuelven en territorio atravesado por la hibridez, los fantasmas de nuestra historia real y ficcional, así también como el único sitio posible para que hoy, en una época donde la caída de metarrelatos ha impuesto el desencanto, aún podamos reinstalar las utopías. Sí, la literatura es una resistencia contra la violencia sistémica. (Espinosa, 2003: 117)

Con 2666 Bolaño pretende lograr lo que alabó en *Mi siglo*, de Günter Grass: “todo cabe en este libro de más de cuatrocientas páginas que, sin embargo, pese a su extensión, nos parece tan corto, tal vez porque la sucesión de horrores, la sucesión de desgracias, y el impulso humano de sobrevivir pese a todo así nos lo hace percibir: el siglo ha sido como una exhalación” (Bolaño, 2004b: 157). De hecho, la obra que comentamos se revela como el texto que el periodista Fate nunca concluyó aunque lo proyectara, ese manuscrito que se encargaría de hacer “un retrato del mundo industrial del Tercer Mundo, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de

² Recordemos los extraordinarios versos últimos del poema lihneano:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa desable
ni me lavé ni me ensucé las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo
(Lihn, 1989: 62).

la frontera, un relato policial de primera magnitud” (Bolaño, 2004a: 373)³. De ahí que nos encontremos con una novela total, de esas definidas por el personaje de Amalfitano como “combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (Bolaño, 2004a: 289-290).

INSTANTÁNEAS DEL HORROR

En esta situación, y puesto que la historia de la humanidad, según la concibe el personaje de Benno von Archimboldi hacia el final de la novela, es tan sólo “una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad” (Bolaño, 2004a: 993), nada mejor que desligarse del tiempo lineal y sucesivo –*chronos protagonos* del que hablaron los griegos– y engolfarse en instantes epifánicos –*kairós*– para evidenciar lo que se escapa a nuestras entumecidas conciencias.

Así se explica el recurso de Bolaño a imágenes impactantes, similares a las utilizadas por el director austríaco Michael Haneke en extraordinarias meditaciones sobre el origen del mal como las contenidas en sus películas *Caché* (2005) y *Das Weisse Band* (2009). Y es que ambos autores parecen estar de acuerdo con lo que ya reseñara Ludwig Wittgenstein en su conferencia sobre ética de 1929:

Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt.
Die Ethik ist transzendental.
(Ethik und Ästhetik sind Eins).

(Wittgenstein, 1998: 236)⁴

Consciente de que la ética no puede enseñarse –*teach*–, pero sí inferirse a partir de instantáneas –*show*–, el escritor chileno convertirá las instantáneas en clave de su escritura⁵. Este hecho se relaciona sin duda, con la descripción que leemos en *2666* del estilo de von Archimboldi, aplicable sin empacho a la obra que comentamos:

³ El mismo Bolaño identificó en una entrevista el infierno “como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Bolaño, 2004b: 339).

⁴ “Está claro que la ética no se puede enseñar./La ética es trascendental./Ética y estética son una”. La traducción es mía.

⁵ El valor de la imagen a finales del siglo XX y principios del XXI ha sido puesto de relieve en numerosos ensayos, entre los que destaco *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica* (2010), de José Luis Molinuevo, y *Giro visual: Primacía de la imagen y declive de la lectoescritura en la cultura posmoderna*, de Fernando Rodríguez de la Flor (2009). Recuerdo, en este sentido, el interés constante de Bolaño por citar películas, así como la inclusión continua de dibujos en sus obras –el final de *Los detectives salvajes* constituye una buena prueba de ello– y en sus papeles de trabajo, lo que ha llevado a Valerie Miles a convertir este tema en motivo principal de la tesis doctoral que presentará próximamente.

El estilo era extraño, la escritura era clara y en ocasiones incluso transparente, pero la manera en que se sucedían las historias no llevaba a ninguna parte: sólo quedaban los niños, sus padres, los animales, algunos vecinos y al final, en realidad, lo único que quedaba era la naturaleza, una naturaleza que poco a poco se iba deshaciendo en un caldero hirviendo hasta desaparecer del todo. (Bolaño, 2004a: 1111)

VISIONES ENTRE EL SURREALISMO Y EL GROTESCO

El reflejo de objetos y personajes aislados llevará a Antonio Coiro a hablar de *imágenes-cristal* en nuestro autor:

Potremmo definire questo tipo di immagine come una *immagine-cristallo*, con termine deleuziano evidentemente piegato in direzione diversa: si cristallizzano in essa strategie testuali, movenze stilistiche e significati profondi che attraversano tutto il romanzo (e in parte tutta l'opera di Bolaño). L'immagine di Amalfitano che scruta una minacciosa auto nera davanti casa è un'immagine-archetipo nella narrazione di 2666, attorno ad essa si addensano suggestioni centrali nella lettura dell'opera. Ilide Carmignani, traduttrice di 2666, ha rintracciato nella scrittura del cileno un procedimento in cui bene si inserisce il concetto di *immagine-cristallo*: la prosa di Bolaño, “paratattica, limpida, circolare”, improvvisamente viene “squarciata da un'immagine inattesa, surreale” [palabras de Carmignani pronunciadas en una conferencia sobre Bolaño impartida en el Babel Festival, 2010]. (Coiro, 2013: 1)

Así se aprecia, por ejemplo, en varios momentos de la novela que describen la casa del inquietante Charly Cruz, al que imaginamos detrás de la trama de numerosos asesinatos en Santa Teresa por su presunta producción de *snuff-movies*:

En el p rking de Charly Cruz había un mural pintado sobre una de las paredes de cemento. El mural era de un par de metros de largo y tal vez tres metros de ancho y representaba a la Virgen de Guadalupe en medio de un paisaje riquísimo en donde había ríos y bosques y minas de oro y plata y torres petrolíferas y enormes sembrados de maíz y de trigo y amplísimas praderas donde pastaban las reses. La Virgen tenía los brazos abiertos, como en el acto de ofrecer toda esa riqueza a cambio de nada. Pero en su rostro, Fate pese a estar borracho lo advirtió de inmediato, había algo que discordaba. Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado. (Bolaño, 2004a: 402)

La casa era grande, sólida como un búnker de dos pisos [...] y su sombra se proyectaba sobre un descampado [...]. Sólo en ese momento [Fate] se dio cuenta de que la habitación no tenía ventanas y le pareci o extraño que alguien la hubiera elegido para ubicar la sala, sobre todo teniendo en cuenta que la casa era grande y que seguramente no faltarían habitaciones con más luz. (Bolaño, 2004a: 403-04)

El espacio, tan semejante a los interiores de la lyncheana *Lost Highway* (1997)⁶, recuerda asimismo las paredes en blanco –similares a las de la terrorífica película de

⁶ David Lynch es un autor frecuentemente citado en los textos de Bolaño –también en 2666–, con el que el chileno comparte el interés por reflejar ciertos momentos de experiencia límite que nos llevan a aprehender la realidad como esta ‘es’. En este sentido, Pablo Corro Pemjean señala: “Algunas películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo

Polanski *Rosemary's Baby* (1968)— de la casa de Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder en *Estrella distante*, y que provocan el pavor de Bibiano O’Ryan en uno de los episodios más memorables de la novela:

¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? Habló de su desnudez, sobre todo; tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*. [...] En aquellas visitas con las Garmendia, la casa le pareció preparada, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo. [...] Bibiano decía que se había sentido como Mía Farrow en *El bebé de Rosemary*, cuando va por primera vez, con John Cassavettes, a la casa de sus vecinos. Faltaba algo [...]. En ese momento, probablemente, lo único que sabía [Bibiano] era que deseaba marcharse, decirle adiós a Ruiz-Tagle y no volver nunca más a aquella casa *desnuda y sangrante*. Son sus palabras. (Bolaño, 1996: 17-18, la cursiva es mía)

Encontramos el mejor ejemplo de imagen “inesperada, surreal”, en la epifanía que sufre Rosa Amalfitano mientras ve charlar a su padre con Charly Cruz, por la que este último se ve despojado de su máscara y se produce, como señala la vidente Florita en la cuarta parte de la novela, “esa clase de revelación que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pronto escapa hasta de la palabra que lo contiene” (Bolaño, 2004a: 546). Por su interés, y porque refleja espléndidamente el *huevo* esencial en la poética de Bolaño, la reproduzco en su totalidad:

Durante unos segundos, recordaba Rosa, Charly Cruz había mirado a su padre con otra mirada, como si quisiera adivinar hacia dónde pretendía arrastrarlo. Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo, y durante esos segundos su tranquilidad propiamente dicha, su disposición calma, no varió, pero sí que ocurrió algo en el interior de su cara, como si la lente a través de la cual observaba a su padre, recordaba Rosa, ya no le sirviera y procediera, calmadamente, a cambiarla, una operación que duraba menos de una fracción de segundo, pero durante la cual, necesariamente, su mirada quedaba desnuda o vacía, en cualquier caso desocupada, pues una lente se guardaba y otra se ponía y ambas operaciones no se podían hacer al mismo tiempo, y durante esa fracción de segundo, que Rosa recordaba como si la hubiera inventado ella, la cara de Charly Cruz estaba vacía o se vaciaba, a una velocidad, por otra parte, sorprendente, digamos a la velocidad de la luz, por poner un símil exagerado y sin embargo aproximativo, y el vaciado de la cara era integral, incluía el pelo y los dientes, aunque decir pelo y dientes delante de ese vaciado era como decir nada, y las facciones, las arrugas, las venillas capilares, los poros, todo se vaciaba, quedaba sin defensas, todo adquiriría una proporción cuya única respuesta, recordaba Rosa, sólo podía ser, pero tampoco era, el vértigo y la náusea. (Bolaño, 2004a: 422)

Este instante de revelación, que queda resonando en nuestras conciencias, se encuentra en la misma línea de otras muchas visiones descritas en el libro. Es el caso, por ejemplo, de la que hace asumir a Fate la imposibilidad de castigo para los asesinos de mujeres en Santa Teresa:

cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales” (Corro Pemjean, 2005: 126).

Por un instante imaginó una balanza, [...] sólo que en lugar de platillos esta balanza tenía dos botellas o algo que parecía dos botellas. La [...] de la izquierda era transparente y estaba llena de arena del desierto. Tenía varios agujeros por donde se escapaba la arena. La botella de la derecha estaba llena de ácido. Ésta no tenía ningún agujero, pero el ácido se estaba comiendo la botella desde dentro. (Bolaño, 2004a: 438)

En estos ejemplos se aprecia el gusto de Bolaño por lo grotesco, concepto enmarcado desde su sufijo en el terreno de lo heterogéneo e híbrido (-esco) y que obtuvo una de sus mejores definiciones en *Der Besuch der alten Dame*, de Friedrich Dürrenmatt: “das Groteske ist nur sinnlicher Ausdruck, sinnliches Paradox, d. h. Form der Abwesenheit der Form, Antlitz einer Welt ohne Antlitz” (Dürrenmatt, 1985: 46)⁷. Por cimentarse en el contraste, el vacío y la materia, esta estética concuerda perfectamente con el espíritu revolucionario del autor que comentamos, cuyas obras logran una radical subversión en el sentido de la realidad del lector. En este sentido, la escritura de Bolaño parece encuadrarse en lo señalado por Geoffrey Harpham: “it is one characteristic of revolutions, whether literary, political, or scientific, that they liberate, dignify, and pass through the grotesque. A shift in vision [...] and suddenly the deformed is revealed as the sublime” (Harpham, 2006: 20).

LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS

Sin duda, el centro neurálgico de 2666 se encuentra en la cuarta sección, la más extensa y ansiógena, denominada “La parte de los crímenes”. Comenzada con la descripción de una de las muertas de Santa Teresa y concluida con otra écfrasis del mismo tenor, describe ciento trece feminicidios con un estilo frío, seco, forense, ajeno a cualquier análisis psicológico o sociológico sobre lo ocurrido, deudor del realismo sucio norteamericano. Entre estas perturbadoras descripciones se intercalan algunas teorías ineficaces para detener la matanza, las historias de algunos osados que fracasaron indefectiblemente en su intento de encontrar culpables... y se descubre, por encima de todo, la idiosincrasia de una sociedad enferma, marcada por el machismo, la codicia y el consiguiente desprecio de las vidas humanas.

En esta antología de la muerte cobra especial interés la idea de colección, pues la monótona enumeración del modo en que aparecen los cadáveres confiere especial intensidad a las imágenes de las asesinadas. De este modo, Bolaño logra que las víctimas abandonen por un instante el cementerio del que ya hablara el personaje de Auxilio Lacouture en el párrafo de *Amuleto* que preludia 2666: “un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusaciones desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (Bolaño, 1999: 76-77).

El antecedente de esta obscena expresión de violencia se encuentra en un episodio central de *Estrella distante*: aquel en el que Carlos Wieder convoca a lo más

⁷ “Lo grotesco no es sino una expresión sensible, una paradoja sensible; a saber, la figura de una no figura, el rostro de un mundo carente de rostro”. La traducción es mía.

granado del pinochetismo para que asista a lo que él denomina una “acción poética”, y que no es más que una sobrecogedora exposición de fotografías de mujeres violadas, torturadas, agonizantes o muertas por su mano. En este sentido, Corro Pemjean incide en la estrecha relación existente entre la instantánea y el mal:

La retórica del fragmento, mientras más proclive es en Bolaño al motivo icónico de carácter fotográfico o gráfico, definido éste por la intención de fijeza, síntesis, de parcialidad representativa, por efecto de la posición de registro o retrato, respectivamente, más relaciona lo literario con la maldad o el sinsentido. Las fotografías de la exposición que organiza el protagonista de *Estrella distante*, Carlos Wieder, poeta-militar-acróbata aéreo, fotografías de personas torturadas, corresponden a este tipo de imagen insistente, que niega y revela el cuerpo omitido. La exposición, con carácter de evento iniciático o doméstico puesto que se realiza en el departamento de Providencia de un amigo del artista, se ha instalado en el cuarto donde éste se aloja ocasionalmente. Los asistentes deben ingresar de a uno por uno y cerrar la puerta, “el arte de Chile no admite aglomeraciones”, indica el expositor. Las imágenes son mejor descritas por las reacciones que provocan en los espectadores –huida, llanto, vómito, indignación– que por alusiones directas. (Corro Pemjean, 2005: 132-133)

Se ha descrito en más de una ocasión cómo, en la poética de Bolaño, la voz narrativa se muestra tradicionalmente dubitativa⁸. Sin embargo, en la exposición fotográfica organizada por Wieder el narrador se ve poseído de todas las certezas: “Tal vez lo anterior ocurrió así. Tal vez no. [...] Tal vez todo sucedió de otra manera. *La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica*” (Bolaño, 1996: 187, la cursiva es mía). Impresiona, igualmente, la existencia de un designio fijo en el plan final de la “muestra”:

El orden en que están expuestas [las fotografías] 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). (Bolaño, 1996: 99-100)

En cuanto a *2666*, atendiendo al sentido etimológico de *apokaluptein* –“descubrir, revelar”–, presente ya en la cifra del título identificada como emblema del diablo, los cuerpos se muestran como instantáneas tomadas por un forense. Así, se detallan las circunstancias violentas que acabaron con cada mujer y, acto seguido, se realiza el recuento de su edad aproximada, color de pelo, vestimenta o heridas. Se aprecia, pues, el interés de Bolaño por asemejar su descripción a las realizadas por los periodistas que han trabajado arduamente para denunciar los feminicidios en la frontera mexicana. Es el caso de Diana Washington Valdez y, sobre todo, de Sergio González Rodríguez en su extraordinaria y documentadísima crónica *Huesos en el desierto*, sobre el que comenta:

⁸ Cfr., entre otros trabajos, los espléndidos artículos al respecto publicados por Fernando Moreno y Myrna Solotorevsky en la revista *Mitologías hoy* (2013).

Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, y decidieron, al parecer de común acuerdo, centralizar o pasarle esta carga a Sergio González Rodríguez, que es narrador, ensayista y periodista. [...] [*Huesos en el desierto*] transgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio, en la herida e incluso, en la parte final, en el treno. *Huesos en el desierto* es así no solo una *fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción*, sino que se convierte en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventurera sino en la apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea. (Bolaño, 2006: 214-215, la cursiva es mía)

El modo de enumerar por acumulación los cadáveres femeninos en esta cuarta parte ya demuestra la apatía del sistema por vengar las muertes. Así, para Ángeles Donoso Macaya, la repetición continua del hallazgo de víctimas “es un acto de violencia que hace visible en su exceso, en su insistencia, aquello que en un principio no era visible ni decible” (Donoso Macaya, 2009: 134). La materialidad de lo grotesco hace de nuevo su aparición en estos episodios pues, como señala Julia Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection*: “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life” (Kristeva, 1982: 4). De ahí que las descripciones provoquen un colapso en nuestra visión del mundo, pues “the abject is what does not respect borders, positions, rules” (Kristeva, 1982: 4).

Rodrigo Cánovas profundiza en este hecho destacando la importancia de la rutina, la evidencia material y el fragmento en la mostración de los crímenes:

Esta parte de “Los crímenes” constituye uno de los ejercicios poéticos más transgresivos de la literatura actual en lengua española, por su exhibición del infierno local latinoamericano con un lenguaje despiadado que se alimenta de lo escabroso, lo macabro y lo malvado [...] *La rutina es parte relevante de la sustancia del libro y también la búsqueda de un sistema (lógico, expresivo, ético) que nos devuelva algún sujeto en cuerpo y alma. Como no existe un todo [...], existe la obsesión de recopilar partes (la evidencia), fragmentos (de cuerpos, de vestimentas, de frases) que permitan una reconstitución mínima de la escena latinoamericana, para así darle visibilidad a la carne tras la grasa.* (Cánovas, 2009: 241-243, la cursiva es mía)

En esta meditación sobre la importancia del elemento visual en *2666*, resulta tan relevante como mostrar los vínculos Bolaño-Haneke-Lynch, equiparar la poética del chileno a la mostrada en la obra de un artista plástico contemporáneo: *Touching Reality* (2012), del suizo Thomas Hirschhorn⁹.

⁹ Por no extender en demasía las dimensiones del presente ensayo, sólo apunto la cercanía de la propuesta de Bolaño a la del controvertido grupo de artistas mexicanos SEMEFO (SErviceio MÉdico FOrense), entre cuyos integrantes se encuentran Teresa Margolles –creadora del colectivo–, Arturo Angulo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. Estos autores, situados en la fina línea existente entre lo ético y lo repulsivo, es conocido por recurrir a restos materiales de cadáveres para sus obras, con lo que ponen en evidencia de forma especialmente chocante la violencia omnipresente en la sociedad mexicana contemporánea. Cfr. al respecto, el esclarecedor trabajo de Ángel Rafael Vázquez-Concepción “From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990-Now” (2015).

Touching Reality (2012) es una instalación de video sin sonido, de cuatro minutos y cuarenta y cinco segundos, construida a partir de imágenes de cuerpos muertos. En ella, una hermosa mano de mujer va desplazando con el dedo imágenes fijas en una tablet, incidiendo de vez en cuando –mediante la focalización en algún punto– en algún detalle especialmente perturbador entre lo que se muestra: desde cabezas despedazadas y rostros de seres humanos irreconocibles, a miembros mutilados o cadáveres incinerados y abandonados en plena calle.

Se trata, obviamente, de víctimas de guerras, fotografiadas por espectadores circunstanciales, que colocaron las fotos en la red. Pero es Hichhorn quien logra la visibilización de estos casos al colocar las imágenes una detrás de otra en la tablet, equiparando el sentido de la vista al del tacto como se le lee en el título de la obra. Con ello, denuncia la actitud de una sociedad incapaz de conmoverse, por lo que debe ser apelada mediante una mano que la fuerza a ser testigo de las atrocidades cometidas en la actualidad sobre las vidas humanas.

MULIER SACER

En el caso de las muertas indocumentadas, muy numerosas entre las consignadas en la terrible enumeración que constituye “La parte de los crímenes”, no les cabe siquiera la posibilidad de pervivir en el recuerdo. Así se observa en el siguiente caso:

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaran en ella y la mataran. (Bolaño, 2004a: 584)

Frente a ellas puede observarse, por ejemplo, la ternura que define la relación madre-hija en el caso de una víctima identificada adecuadamente: “La joven Rosa Gutiérrez Centeno vio el cadáver de su madre en las dependencias de la morgue y dijo que era ella. Por si quedaba alguna duda declaró que la chamarra rosa con rayas verticales negras y blancas era suya, de su propiedad, y que *con su madre solía compartirla, como compartían tantas cosas*” (Bolaño, 2004a: 739, la cursiva es mía).

Valgan estas desoladoras écfrasis para adentrarnos en la última parte de la presente reflexión, donde recalcaré la importancia que adquiere en 2006 la crítica a nuestro deshumanizado mundo contemporáneo. Para ello, recupero las líneas con las que el periodista Charles Bowden comenzó su impactante *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*:

Imagine living in a place where you can kill anyone you wish and nothing happens except that they fall dead.
 You will not be arrested.
 Your name will not be in the newspapers.
 You can continue on with your life.
 And your killing.
 You can take a woman and rape her for days and nothing will happen.
 If you choose, if in some way that woman displeases you, well, you can kill her after raping her.
 Rest assured, nothing will happen to you because of your actions.
 It began with a woman.

(Bowden, 2010: 16)

Para Giorgio Agamben, el prototipo de ser humano abandonado por la ley es el ‘homo sacer’. Su condición viene dada, precisamente, porque esta no se le aplica. Así, puede ser asesinado sin que este acto sea considerado un homicidio, lo que lo obliga a vivir en una “zona di indifferenza e di transito continuo tra l’uomo e la belva, la natura e la cultura” (Agamben, 1995: 141). En esta situación, deja de ser el *zoon politikon* de que hablara Aristóteles y deviene lo excluido por excelencia, como lo son las víctimas de Santa Teresa –‘mulier sacer’– en 2666.

Por su parte, Jean Franco plantea en *Cruel Modernity* cómo el desarrollo de la modernidad en Latinoamérica ha sido tan violento y frenético que, como consecuencia, ha llegado a nuestros días con manifestaciones de crueldad sin precedentes (Franco, 2013: 1-20). En la misma línea, Nancy Scheper-Hughes y Lois Wacquant denuncian en su extraordinario *Commodifying bodies* la violencia a que se encuentran sometidos los cuerpos por la globalización neoliberal (2002: 1-8; 161-180).

Esta situación es la sufrida por las muertas de Santa Teresa –y, por extensión, de Ciudad Juárez–, sobre las que el personaje de Kessler señala:

Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató a una mujer y a su anciana madre [...] y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa e incluso apareció una nota en el *Examiner* de Nueva York. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad [...] mientras que la mujer muerta en la capital de provincia francesa [...] sí; es decir, lo que a [ella] [le] sucediera era escribible, era legible. (Bolaño, 2004a: 338-339)

En bastantes ocasiones se insiste en que los crímenes son resultado de las condiciones de vida de las mujeres asesinadas, generalmente trabajadoras de la maquila que deben arriesgar su integridad para ganar el sustento diario. Así se aprecia en este significativo caso, muy parecido en su denuncia al que concluye “La parte de los crímenes”:

La última muerta de aquel mes de junio de 1993 se llamaba Margarita López Santos y había desaparecido hacía más de cuarenta días [...]. Margarita López trabajaba en la maquiladora K&T, en el parque industrial El Progreso, cerca de la carretera a Nogales y las últimas casas de la colonia Guadalupe Victoria. El día de su desaparición realizaba el tercer turno de la maquiladora, de nueve de la noche a cinco de la mañana [...]. A esa hora, sin embargo, nadie vio nada, entre

otras razones porque a las cinco o cinco y media de la mañana todo está oscuro, y porque el alumbrado público de las calles es deficitario. La mayoría de las casas de la parte norte de la colonia Guadalupe Victoria carece de luz eléctrica. Las salidas del parque industrial, salvo la que conecta éste con la carretera a Nogales, también son deficitarias tanto en el alumbrado como en la pavimentación, así como también en su sistema de alcantarillas: casi todos los desperdicios del parque van a caer en la colonia Las Rositas, donde forman un lago de fango que el sol blanquea. Así que Margarita López dejó su trabajo a las cinco y media. Eso quedó establecido. Y luego salió caminando por las calles oscuras del parque industrial. (Bolaño, 2004a: 469)

En la descripción se evidencia tanto la carencia de infraestructuras en la ciudad como las terribles condiciones de trabajo a que se sometidas estas mujeres, que deben correr un riesgo atroz para alcanzar cada día sus puestos en las cadenas de montaje. En más de una ocasión se las equipara con los desechos que producen las fábricas —“en el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas, sino también los desperdicios de cada maquiladora” (Bolaño, 2004a: 276)—, desoladora imagen que, como ya planteara Michel Foucault, revela las relaciones de poder inscritas en los cuerpos de los individuos.

Por otra parte, las víctimas aparecen en lugares tan marginales y diversos como “un pequeño descampado” (Bolaño, 2004a: 443), “el basurero del parque industrial” (Bolaño, 2004a: 489) o “un desvío de la carretera” (Bolaño, 2004a: 499), lo que, para Julia Estela Monárrez Fragoso, significa despojar a las víctimas de su identidad, ciudadanía y espacio en la sociedad (Monárrez Fragoso, 2009: 59). El cementerio da paso, pues, al vertedero industrial —carente de toda aura de prestigio— y, en el caso de las indocumentadas, a la fosa común, donde finalmente son arrojados sus restos.

CONCLUSIÓN

Llego así al final de la presente meditación, donde espero haber demostrado cómo, en *2666*, al enfrentamiento con el mal —ese que nos hace *caer en cuenta* y nos asoma al abismo o grieta que somos— solo se llega en determinados instantes signados por la imagen. Por ello, resulta especialmente significativa la plasmación en el texto de instantáneas que, a veces asumiendo las estéticas surrealista o grotesca y, otras, presentadas en forma de colección, obligan al lector a tomar conciencia de su atroz presente. Y todo ello porque, como concluye uno de los personajes en la tercera parte de esta novela capital: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2004a: 439).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO (1995): *Homo Sacer. il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.
- BOLAÑO, ROBERTO (1976): “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”, www.infrarrealismo.com [20/08/2008].
- BOLAÑO, ROBERTO (1996): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (1999): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004a): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004b): *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2006): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- BOWDEN, CHARLES (2010): *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*, New York: Nation Books.
- CÁNOVAS, RODRIGO (2009): “Fichando “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo *2666*”, *Anales de Literatura Chilena*, 11, pp. 241-249.
- COIRO, ANTONIO (2013): “Strategie della tensione in *2666* di Roberto Bolaño”, *Pagine Inattuali*, 3.
- CORRO PEMJEAN, PABLO (2005): “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, pp. 123-135.
- DONOSO MACAYA, ÁNGELES (2009): “Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño”, *Revista Hispánica Moderna*, 62.2, pp. 125-142.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH (1985): *Der Besuch der Alten Dame. Eine tragische Komödie*, Zürich: Diogenes Verlag.
- ESPINOSA, PATRICIA (2003): “La literatura latinoamericana: violencia sistémica y resistencia”, *Taller de Letras*, 32, p. 117.
- FRANCO, JEAN (2013): *Cruel Modernity*, Durham: Duke University Press.
- FRESÁN, RODRIGO (2004): “Apuntes para una teoría de *2666*” [conferencia pronunciada en las *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*], Barcelona: Universitat Pompeu i Fabra, 21 de octubre.
- HARPHAM, GEOFFREY GALT (2006): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- HIRSCHHORN, THOMAS (2012): *Touching Reality, Extracto de Palais de Tokyo*, <https://vimeo.com/55482318> [bajado: 12/03/2016].
- KRISTEVA, JULIA (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- LIHN, ENRIQUE (1989): *Álbum de toda especie de poemas*, Barcelona: Lumen.
- MOLINUEVO, JOSÉ LUIS (2010): *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca: Archipiélagos.

- MONÁRREZ FRAGOSO, JULIA ESTELA (2009): *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*, México: El Colegio de la Frontera Norte y Miguel Ángel Porrúa.
- MORENO, FERNANDO (2013): “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7, pp. 153-162.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO (2009): *Giro visual: Primacía de la imagen y declive de la lectoescritura en la cultura posmoderna*, Salamanca: Delirio.
- SCHEPER-HUGHES, NANCY; WACQUANT, LOIC (2002): *Commodifying Bodies*, London: Sage Publications.
- SOLOTOREVSKY, MYRNA (2013): “El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7, pp. 163-171.
- TORNERO, ANGÉLICA (2012): “La parte de los crímenes’: un mundo accidental en *2666* de Roberto Bolaño”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 64, pp. 65- 89.
- VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, ÁNGEL RAFAEL (2015): “From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990–Now” [tesis de grado, California College of the Arts in San Francisco], <https://craniumcorporation.org/2015/06/23/from-thanatophilia-to-necropolitics-on-the-work-of-semefo-and-teresa-margolles-1990-now> [bajado: 12/03/2016].
- VILLORO, JUAN (2013): “La batalla futura”, en Paz Soldán, Edmundo; Faverón, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 71-87.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1998): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Berlin: Suhrkamp Verlag.