

ASEDIOS A LA REPRESENTACIÓN DEL MAL EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO

APPROACHING EVIL REPRESENTATION
IN ROBERTO BOLAÑO'S NARRATIVE

LAURA FANDIÑO

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Avda. Valparaíso s/n

Ciudad Universitaria, CP 5000

Córdoba, Argentina

CONICET

laurafnd09@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo expone un recorrido particular por las novelas *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) y *2666* (2004) del escritor nacido en Chile, Roberto Bolaño (Chile, 1953 - España, 2003). Se propone una lectura que atiende a las formas de elaboración estética del mal, motivo estrechamente vinculado a la ética y a los alcances del lenguaje para acecharlo. Desde el punto de vista teórico, nuestra perspectiva toma en cuenta principalmente las consideraciones de Mijaíl Bajtín sobre

la novela, las nociones de género, héroe-personaje, representación de las voces y cronotopos, estableciendo, cuando se torna necesario, vinculaciones con otras miradas teórico-críticas que le son complementarias. El análisis nos ha permitido advertir que, a partir de la elaboración de voces que asumen el relato y por tanto de ciertos héroes-personajes así como de determinadas cronotopías, los signos de la barbarie de la historia se plasman, al menos, de dos maneras encontradas aunque tienen el mismo objetivo: por alusión y por exceso de evocación. En ambas formas de asediar la representación del mal es posible observar la inscripción de una particular política de la memoria.

Palabras claves: Roberto Bolaño, mal, alusión, exceso, memoria.

ABSTRACT

This paper proposes a particular approach to *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) and *2666* (2004), by Roberto Bolaño (Chile, 1953 - Spain, 2003). We suggest a reading with focus on the aesthetic shapes of evil. From the theoretical point of view, our approach considers Mikhail Bakhtin's ideas on the novel (1991) and notions of genre, hero-character, representation of voices and chronotopes, establishing links with other theoretical and critical frames when necessary. This analysis shows that from the development of voices, certain hero-characters and chronotopes signs of barbarism in History are reflected in two ways: by excessive evocation or by allusion. Both approaches to evil representation display a singular policy of memory.

Key words: Roberto Bolaño, Evil, Allusion, Excess, Memory.

Una serie de términos significativos se revelan recurrentes en el discurso que aspira a explicar la obra de Roberto Bolaño (Chile, 1953- España, 2003). Este *corpus* crítico en sostenido crecimiento evidencia la voluntad por dilucidar las líneas principales de una escritura finisecular que a todas luces presenta modos inéditos de narrar, en el concierto de un panorama literario que parecía estar agotándose en sus búsquedas estéticas. Entre los términos recurrentes a los que nos referimos, podemos señalar los siguientes: mal, horror, violencia, siniestro, apocalipsis, abismo. En efecto, la producción de Bolaño coloca en el centro y torna así patente referentes de difícil articulación para el ámbito de la representación artística y omitidos desde la discursividad oficial —y sus imposiciones simbólicas— que recuerdan las diversas formas de la barbarie emanadas al calor del paradigma moderno que aseguraba combatirla.

Ahora bien, decíamos que Bolaño torna patente y omnipresente en buena parte de su producción literaria ese núcleo que actualiza el componente brutal de la Historia y en este sentido nos preguntamos por los modos en que elabora artísticamente este aspecto. El estudio de un corpus que atraviesa las novelas *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) y *2666* (2004), nos ha conducido a la siguiente conjetura: a partir del trabajo con los diferentes momentos que componen la arquitectónica novelesca (Bajtín, *Teoría y Estética*; Bajtín, *Estética de la creación*) —géneros, héroes, voces, cronotopos—, los signos de la barbarie de la historia se plasman, al menos, de dos maneras opuestas, aunque complementarias en tanto apuntan al mismo objetivo. El mal se percibe como una inminencia por medio de la alusión o bien se lo actualiza por exceso de evocación. El primer caso se liga al registro poético de las voces, y al juego de lo visible y lo oculto; los referentes traumáticos se convocan a través de imágenes visuales, de transposiciones metafóricas o sustituciones en las que determinados objetos o historias refieren o incluso están *en lugar de* ese horror, cuya nominación siempre es incompleta. En el segundo, el mal se invoca a través de descripciones descarnadas, precisas, al modo de informes de aspiración objetiva, que acechan el espanto desde un exceso de enunciación.

El mal en la obra de Bolaño apunta a referentes diversos: las guerras mundiales, el nazismo, las dictaduras del Cono Sur, los feminicidios de Ciudad Juárez; al convocarlos, la poética de nuestro escritor realiza, a mi juicio, la ética de la escritura. En este sentido, no es posible sostener que

se trata de una elaboración donde el mal se torna presencia esencialista o intemporal; por el contrario, los cronotopos en los que se pavonea la violencia son puntuales y esta se complejiza con cada caso particular; ejemplo elocuente es “La parte de los crímenes” de 2666.¹ Así, el mal no se recrea del mismo modo ni tiene los mismos motores en el nazismo, en la dictadura chilena o en la frontera México-EE.UU. durante la década del noventa, aunque entre ellos se tramen vinculaciones ineludibles. Los ejemplos pueden multiplicarse y vale la pena estudiar algunas manifestaciones a través de las que el autor rodea este ojo de la tormenta que grita mudo el horror, como el cuadro de Edvard Munch.

1. EL MAL ALUDIDO

La sensación que tenemos por momentos los lectores de las novelas de Bolaño es la de la inminencia de la catástrofe; la suma de signos funestos nos prepara para que se desate “la tormenta de mierda” (150) que profetiza *Nocturno de Chile*, pero esta no termina de estallar sino que se la conjura a través de diferentes recursos como la metáfora, la alegoría, los sueños y visiones, las referencias a objetos, pinturas e incluso historias. *Amuleto* es un ejemplo clave de lo que intentamos explicar. El lector espera la enunciación del espanto que el discurso de Auxilio Lacouture convoca frecuentemente, pero como ella declara al comienzo de su relato, la historia de serie negra y de terror que va a contar “no lo parecerá” (11) porque será ella quien la narre. Es fundamental, en este sentido, la elección de la voz narrativa, que corresponde a la de una poeta uruguaya que se queda encerrada en el lavabo de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante septiembre del 68, cuando los granaderos violan la autonomía universitaria,

¹ En relación con esta especificidad de cada acontecimiento o contexto histórico evocado, José Ramón Ruisánchez Serra ha señalado una cuestión central de la poética de Bolaño que toca a la actividad responsable del lector-detective quien debe asumir las causas complejas que desembocan en expresiones del mal: “Lo que podría parecer azar, en realidad es el entramado proliferante de la causalidad compleja. Eso que determina la exigencia de que el lector sea detective: esto es, quien debe sumergirse en la tarea de elegir causas y asumirlas como necesarias” (319).

poco antes de la matanza de Tlatelolco. Este encierro funciona como un *aleph* (Dés) desde el cual la protagonista dispara su memoria y otorga significados otros a la Historia. Junto a este evento, su condición de poeta bohemia, la configuración de su imagen externa y su discurso, que la coloca en la zona frágil que separa cordura y locura, habilitan una palabra siempre alusiva, que convoca la presencia del mal.²

En el marco de un relato autobiográfico, los géneros evocados al comienzo remiten al mundo del crimen y del miedo, pero la impronta poético-onírica de la voz narrativa elude la narración descarnada de la tragedia. A través de presentimientos, visiones, sueños, alegorías y metáforas, que funcionan en la economía de la novela a modo de profecías, se configura un modo de conocer el mundo y significar el derrumbamiento de la historia que comienza a acaecer en el continente con los primeros signos que desembocarán en el asesinato masivo de los jóvenes latinoamericanos que luchan con valentía por un proyecto de mundo mejor.

Francine Masiello se refiere, en su estudio del arte postdictadura, a la identificación en determinadas representaciones literarias de “las estrategias culturales para nombrar lo ‘real’ trazando las tácticas de ocultamiento y revelación que ocurren en la política y en la cultura” (Masiello 15). En el campo artístico y literario aparecen estas representaciones que “cultivan la contradicción revelando las tensiones entre pasado no resuelto y el presente, lo oculto y lo visible” (Masiello 16). En *Amuleto*, lo oculto y lo visible

² Parte de la crítica que aborda la lectura de esta novela no pone en cuestión la configuración de la locura que rodea a este personaje; en efecto, Alcira Soust Scaffo, la poeta uruguaya en que está inspirado el personaje, es internada en un manicomio, según cuenta Bolaño en una carta a Jaime Quezada (17). Es Mirna Solotorevsky quien introduce la polémica al plantear que no es correcto referirse al discurso psicótico del personaje (como ha hecho Manzoni) y propicia la distinción con el pseudo referente real. Asimismo, se detiene a considerar las posturas de E. Gandolfo, M. Gigena y C. Manzoni respecto del discurso psicótico y el delirio en el personaje para postular su normalidad psíquica “para que se cumpla el efecto ideológico del texto” (Solotorevsky 180). Particularmente, consideramos que hay, en efecto, una elaboración del personaje femenino que la vincula con el mundo de la locura, de la que Auxilio tiene conciencia en la medida que la tematiza en ocasiones, pero que se ligaría no, como observa Solotorevsky, a una desvinculación entre lo real y el discurso, sino precisamente a la lucidez que sobre lo real puede arrojar la palabra del loco, motivo literario realizado especialmente en la imagen de ciertos poetas.

se canalizan por medio de una serie de motivos que se entretajan con la representación de la memoria y de la literatura. Nos detenemos a continuación en algunos ejemplos de los modos en que se introduce la alusión a la tragedia de la historia.

La vida cotidiana es la cronotopía de la seguridad, de la estabilidad para Auxilio, como es posible deducir del siguiente pasaje: “. . . he vuelto a las calles de México y la cotidianidad me ha parecido buena, para qué pedir más. Para qué engañarme más. La cotidianidad es una transparencia inmóvil que dura sólo unos segundos. Así que yo volví y la miré y me dejé envolver por ella” (90).

Esta seguridad que otorga la vida cotidiana, lo supuestamente inmovible, se torna lábil ante la presencia de ciertos elementos que son figuraciones metafóricas del horror, o “películas de terror” (90). De este modo, el discurso de Auxilio está poblado de lo que podemos denominar “puntas de icebergs”, de motivos que siempre están significando “algo más”, donde precisamente anida el horror, ese componente siniestro nunca totalmente pronunciable. Enunciados como “Luego abría los ojos y aparecía el cielo de México” (14) o “Después volví al mundo” (90), entre otros, son ejemplos de estos umbrales entre los distintos planos de la realidad por los que trasunta Auxilio, pues su vagabundeo no se limita a ser concreto y horizontal (las calles de México en su recorrido bohemio) sino que se despliega, como la elaboración del tiempo en la novela, en diferentes niveles y direcciones.³

Lo oculto se cifra asimismo a partir de la relación superficie/fondo: “Pero **en el fondo** esta es la historia de un crimen atroz” (11); “Y yo hablaba de misterio. **En el fondo** era de eso de lo que yo hablaba” (117), expresa Auxilio en diferentes momentos de su relato, dando cuenta así de los sentidos otros que subyacen a la superficie de su discurso.⁴

³ En su análisis de esta novela, Jaime Concha señaló la “dimensión en profundidad que, en distintos momentos de la peripecia narrada, abre verticalmente un precipicio latente y a la mano. Estas torsiones hacia abajo del espacio casi siempre se asocian con la capital o sus alrededores, con la ciudad nocturna, sus avenidas vacías, su cielo lejano, los entubamientos del viento en el metro, etc. intensificándose en una aventura casi central que es en gran medida un *remake* de los sacrificios humanos: la escena del rey de los putos y la salvación de uno de sus esclavos” (Concha 202).

⁴ El destacado es nuestro.

Un motivo, en que se advierte también el juego entre lo visible y lo oculto, es el del florero⁵ en la casa de Pedro Garfias que Auxilio observa desde diversos puntos de vista, ya rodeándolo, ya acechándolo en línea recta, objeto que condensa los peligros y las pesadillas que la aterrorizan. La boca negra del florero se le figura la “boca del infierno” (16) y le produce llanto, desmayos y temblores. Allí se concentra “todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (17). El florero es el elemento que, por sustitución, concentra y refiere el horror de la historia, aquello que se quisiera destruir-olvidar pero que al mismo tiempo es una presencia necesaria que recuerda lo que la historia humana tiene de tragedia.⁶

El motivo de la pérdida de los dientes de la protagonista articula también lo visible y lo oculto. Desde el punto de vista de la figura de Auxilio canaliza la imagen de la poeta bohemia, despreocupada de su aspecto y de espaldas a las normas sociales de la belleza y la estética. Pero al mismo tiempo, y teniendo en cuenta la dimensión metafórica de la novela, la pérdida de los dientes, referida como “boca herida” de “encías peladas” (37), revela la condición de la poeta en relación con el relato doloroso del que su voz se hace cargo. Es decir, la pérdida de la dentadura remite al motivo central de su narración, a la tragedia de la juventud de los setenta, a su orfandad, a la “intemperie latinoamericana” que habitan. Auxilio sostiene con su voz el relato que dice el fondo atroz de la historia que puede ser narrado parcialmente, a veces solo sugerido; en este sentido, el hueco que le deja la pérdida de los dientes puede entenderse como el hueco de la Historia, aquello que no se enuncia, lo que se desconoce o no se puede nombrar, “ese hueco [que]

⁵ El florero es un motivo que reaparece en otras producciones del autor, como en el poema “Las enfermeras” del libro “Mi vida en los tubos de supervivencia” incluido en *La Universidad Desconocida*, “Entre ambas indefensiones está el jarrón de Poe./El florero sin fondo que contiene todos los crepúsculos,/todos los lentes negros, todos/los hospitales” (390). También aquí el florero es símbolo de lo oscuro, lo funesto y el dolor.

⁶ En “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto”, María Martha Gigena advierte que la palabra de Auxilio, su aparente monólogo que trasunta la palabra de la locura, la poesía y la profecía, se sustenta en tropos entre los que la anáfora y la metáfora asumen un rol central. En este sentido, la significación del florero es reformulada a través de la mirada de Auxilio y pasa a ser, como expresa Gigena, “la boca de la verdad” (27).

iba a permanecer hasta el final en carne viva” (36).⁷ “Yo perdí mis dientes en el altar de los sacrificios humanos” (37), dice Auxilio, interpelando al lector a reconocer que otros, en el mismo lugar, perdieron la vida.

El personaje de Carlos Coffeen guarda una relación de complementariedad con Auxilio. Como la poeta, el pintor parece también tener acceso a otros planos de la realidad. “Y Coffeen me miró, **como si él también hubiera visto algo que normalmente sólo se ve en los sueños**, y se apartó de un salto” (129).⁸ El relato mitológico de Orestes y Erígone que pronuncia Coffeen está sembrado de signos que habilitan la trasposición de algunos de sus elementos al presente histórico de la interacción entre los héroes-personajes:

Francamente, me sentí bloqueada y por un momento me pareció, ¡como quien levanta la hoja de un rayo y ve lo que hay detrás!, que Coffeen era Orestes y yo Erígone y que aquellas horas de oscuridad se harían eternas, es decir, que yo nunca más vería la luz del día, abrazada por la mirada negra del hijo de Lilian. (126)

En relación con este aspecto de los sentidos que subyacen a la narración de determinados hechos es posible señalar también el motivo del parto, aludido en varios tramos de la novela (33-34)⁹, que canaliza, metafóricamente, la idea de “dar a luz” o “sacar a la luz” un pensamiento que tiene el atributo de ser atemorizante, que se sabe siniestro:

Así que Coffeen se quedó petrificado en su gesto que me invitaba a marcharme y yo me quedé petrificada en el sofá, mientras mi mirada se paseaba por el suelo, por los muebles, por la pared y por la figura del mismo Coffeen, en el

⁷ Este enunciado puede vincularse en nuestra cultura a la paradójica presencia de los desaparecidos; no es casual en este sentido que el símbolo de las Madres de Plaza de Mayo sea el pañuelo que las identifica y un hueco donde ha de hallarse el rostro, la identidad.

⁸ El destacado es nuestro.

⁹ En esta parte, la metáfora del parto se relaciona con la posición de Auxilio en el inodoro durante su encierro en el baño; se vincula pues a su resistencia mientras el soldado la busca durante la toma de la universidad por los militares.

gesto típico de quien está a punto de acordarse de algo, un nombre en la punta de la lengua, un pensamiento que se empieza a gestar en medio de descargas eléctricas y ríos de sangre y que sin embargo permanece como entre sombras o informe, atemorizado de sí mismo o atemorizado del engranaje que lo ha puesto en marcha, más bien atemorizado del *efecto* que ineludiblemente va a causar en el engranaje, pero que por otra parte no puede retrasar el encuentro, la salida, como si la palabra Erígone repetida hasta conformar una suerte de fórceps lo fuera sacando de su cueva en medio de berridos y risas involuntarias y otras atrocidades. (125)¹⁰

Algunos críticos de la obra de Bolaño han señalado los homenajes que el chileno realiza por medio de su narrativa a diferentes ámbitos que tienen como tema central la imagen; así, hallamos artículos que se refieren a los mapas, las fotografías, las pinturas y el cine en la obra de Bolaño.¹¹ En la misma línea, observamos varias alusiones que el escritor realiza al arte pictórico, aunque no todas asumen, como en el caso de *Amuleto y Nocturno de Chile*,¹² la condición de motivos sino que cumplen diferentes funciones. En *Amuleto* los dibujos de Carlos Coffeen (126) y el cuadro de Caspar David Friedrich (137) alimentan la sensación de terror y muerte, pero no tienen la importancia que, de manera determinante, ocupa la pintura del valle de Remedios Varo que Auxilio observa en su imaginaria visita a la pintora. Esta pintura alimenta el cronotopo de un mundo paralelo al de los personajes, ya que se trata de un objeto que configura otra realidad a partir de sus materiales; sin embargo, Auxilio lee proféticamente ese espacio como

¹⁰ El mismo motivo se complejiza con la visión de Auxilio en la que es conducida en una camilla por médicos al parto de la Historia, es decir, a la catástrofe latinoamericana de los setenta: “el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío . . .” (129). Este motivo se vincula con la referencia constante de Auxilio a su condición de madre de todos los poetas jóvenes de México.

¹¹ Mencionamos el artículo de Joaquín Manzi “Mirando caer otra Estrella distante” y el de Valeria de los Ríos “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”.

¹² En esta novela el cuadro del pintor guatemalteco, *Ciudad de México unas horas antes de amanecer*, cifra el horror histórico a través de la transposición espacio temporal y funciona como una duplicación de lo que la novela propone, según la lectura que realiza Stéphanie Decante-Araya en su artículo “Mémoire et mélancolie dans Nocturno de Chile: éléments pour une poétique du fragmentaire”.

escenario donde tendrá lugar el paso de la caravana de jóvenes latinoamericanos hacia el abismo. En consonancia con la configuración de Auxilio, la écfrasis¹³ que la poeta realiza de esta pintura de Remedios Varo deriva rápidamente en interpretaciones e imágenes que ponen de manifiesto su mundo interior:

Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé, de la misma manera que sé que hay otra persona en la casa, que lo que la pintora muestra es un *preámbulo*, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego, o no, con fuego no, nada me va a marcar con fuego a estas alturas, lo que intuyo más bien es un hombre de hielo, un hombre hecho de cubos de hielo que se acercará y me dará un beso en la boca . . . (94)

Este espacio tiene un valor clave, pues la representación pictórica es la figuración del escenario del crimen en donde se abisma la juventud latinoamericana de acuerdo a la visión de Auxilio que cierra la novela. En este sentido, no es casual que la visión de esta imagen se reitere en relación con dos acontecimientos históricos que tuvieron como centro el asesinato de jóvenes latinoamericanos: la matanza de Tlatelolco en octubre de 1968 y el golpe de estado en Chile en septiembre de 1973. La visión del valle vacío preanuncia la ausencia futura de los jóvenes en el escenario latinoamericano, en la intemperie. En su interpretación, piensa Auxilio que esa visión ha de ser la prefiguración del valle de la muerte, “porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo” (68).

Como se observa en la rememoración de Auxilio, esta cronotopía se suma a los elementos anticipatorios que van configurando los signos temporales de una violencia contenida pronta a estallar. En el valle, elementos como el frío, el hielo, la nieve y la personificación del hombre de hielo, que besa a Auxilio, son fraseos de la Muerte. Esta escena se manifiesta como signo de algo pero inmediatamente se oculta y solo al final se completa su

¹³ Nos referimos con este término a la figura retórica que “designa el ejercicio literario de descripción de un objeto de arte” (Mesa Sanz 173).

sentido. Funciona también como una punta de iceberg, como una muestra de los malos presagios de la temporalidad porvenir, es un paisaje que espera (94):

. . . y el hombre hecho de cubos de hielo pestañeará, parpadeará, y en ese pestañeo y en ese parpadeo yo alcanzaré a ver un huracán de nieve, apenas, como si alguien abriera la ventana y luego, arrepentido, la cerrara abruptamente diciendo aún no, Auxilio, lo que has de ver lo verás, pero aún no. (94)

El valle es en la visión alucinada de Auxilio el espacio latinoamericano, asimilado con anterioridad a la idea de intemperie y que se vincula también con la orfandad de los jóvenes. Esta cronotopía permite visualizar la falta de un objetivo claro y visible que conduce a “los pobres niños abandonados” a un abismo donde los encontrará una muerte segura. La escena alucinatoria canaliza una alegoría en que es posible reconocer a las víctimas del crimen (la multitud de jóvenes que inocentemente cantan y caminan hacia el abismo, unidos no por una idea común, sino por la generosidad y la valentía) y los criminales y victimarios que se cifran en la “tormenta eléctrica [que] se gestaba en silencio” (151). En esta clave es posible leer, ciertamente reelaborada por la visión onírica, la serie negra que se anunciaba en el primer párrafo de la novela. Por último, los jóvenes como pájaros migratorios, como aves de paso, gorrión y quetzal (153), son los intérpretes del canto que quedará resonando como un eco en la memoria de Auxilio y que se convertirá en su amuleto.¹⁴

Estos recursos que observamos en *Amuleto* se reconocen también en otras novelas de Bolaño. Así, por ejemplo, en *Estrella distante* una serie de signos preanuncian el horror que se desatará a manos de Carlos Wieder, el poeta-asesino, en plena dictadura, como la mención a la forma de las nubes entre las que vuela para escribir poemas en el aire. Se dice que estas tienen forma de alfileres o cigarrillos (34) que, en el contexto de violencia que recupera la novela, remiten a elementos utilizados para torturar. Asimismo, alusiones a películas inscriptas en el género de terror, como *El bebé*

¹⁴ La casa de Lilian Serpas, los motivos del doble y del naufragio, entre otros, frasean también la evocación de la barbarie histórica en la novela.

de *Rosemary* de Polanski o el sueño de un naufragio convocan la atmósfera enrarecida y funesta de la temporalidad a partir también de la voz de un poeta pero que, en este caso, deviene detective, por lo que su palabra apela a un registro en el que se entrecruza la dimensión lírica-subjetiva con la serie de enunciados de aspiración objetiva (informes, testimonios, etc.) que requiere el policial.

En otro sentido, se elabora también la alusión a la catástrofe histórica en *Nocturno de Chile*, pero esta vez a partir de la voz de un personaje, Sebastián Urrutia Lacroix, quien —sacerdote del Opus Dei, crítico literario y poeta— deviene cómplice y colaborador del poder represivo. Su discorrir en una noche de fiebre, que lo hace pensar en su cercana muerte, se desenvuelve entre revelaciones y ocultamientos que responden a la ceguera patológica del protagonista respecto de sus acciones en connivencia con la dictadura de Pinochet. Es elocuente, en esta novela, la lectura alegórica que habilitan las escenas de los halcones que, con el objetivo de preservar las iglesias europeas, realizan verdaderas carnicerías con las palomas. En efecto, en ellas se cifra una premonición de lo que más tarde ocurrirá en Chile durante la dictadura en materia de violencia sobre los cuerpos. La memoria del protagonista recupera también sueños y visiones cuyo significado, a pesar de la lucidez que revelan ciertos tramos, no logra captar; estas imágenes remiten a la complicidad de quien colabora en la realización de la barbarie histórica.

2. EXCESO EN LA EVOCACIÓN DEL MAL

Otro recurso utilizado por Bolaño, que parece contrario al anterior pero que en realidad se complementa con él, es, como adelantamos, el del exceso en la evocación del mal. Los crímenes cometidos por Ramírez Hofmann, en *La literatura nazi en América*, expandidos y profundizados en *Estrella distante*, a través de Carlos Wieder,¹⁵ son un ejemplo del exceso que luego dispara otros. A través de la lectura de la biografía de un ex militar de

¹⁵ Apellido que, entre otras cosas, significa “otra vez” en alemán, como consigna uno de los personajes de *Estrella distante*.

apellido Muñoz Cano, irónicamente titulada *Con la soga al cuello*, el narrador de *Estrella distante* recupera el relato del horror cuando se describe el feminicidio llevado a cabo por Wieder como una acción de arte que espera revolucionar la poesía chilena. Este acto queda documentado a través de las fotografías que el victimario toma de los cuerpos sufrientes, en algunos casos todavía con vida, de sus víctimas:

Según 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 la 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). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de Francois- Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): *Las veladas de San Petersburgo*. 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)¹⁶

Proponemos la noción de exceso referida al horror en el sentido de que los datos que arroja la cita respecto de los cuerpos supliciados exceden los límites de lo aceptable, tal como ocurrió con el tratamiento de los mismos organizado por la racionalidad de la maquinaria nazi en los *Lager*. La cita puede vincularse a cierta tradición de la crueldad en la literatura, tal como lo registra Georges Bataille respecto de de Sade, pero no es posible

¹⁶ El destacado es nuestro.

desvincular la escena del contexto de violencia política en que la muestra fotográfica se realiza, esto es, en plena dictadura pinochetista. El exceso para el ámbito militar, al que Wieder pertenece, se halla también en haber tornado visible lo que debe permanecer oculto: la cocina del terror. Se materializa asimismo a través de la referencia a la obra de teatro, supuestamente escrita por Wieder, en que los protagonistas siameses se sodomizan de manera intercambiable y en el asesinato de los integrantes de un staff que filma una película pornográfica.

Esta apelación al recurso del exceso llega al paroxismo en el tratamiento que Bolaño le da a la crueldad en “La parte de los crímenes” de *2666*. La ciudad fronteriza de Santa Teresa —trasunto de Ciudad Juárez— se codifica como un espacio complejísimo, núcleo del horror que contiene “. . . el pozo oscuro en el que se había convertido la aparición regular de muertas en la ciudad o en el extrarradio de la ciudad o en el desierto que circundaba Santa Teresa como un puño de hierro” (716). La temporalidad de la ciudad fronteriza se elabora a partir de datos precisos; el narrador se ocupa de localizar el hallazgo de las primeras muertas en el año 1993. Sin embargo, a medida que avanza el relato y comienzan a proliferar los cadáveres, el peso de lo real para los personajes habilita referencias a una temporalidad insólita y siniestra ante cuya repetición macabra nada pueden hacer: “. . . los policías, con un gesto cansado, como soldados atrapados en un *continuum* temporal que acude una y otra vez a la misma derrota, se pusieron a trabajar” (661). No es casual que en este mundo desquiciado por la omnipresencia de los asesinatos, el narrador aluda a los sueños plácidos del policía Juan de Dios Martínez que contrastan con una realidad pesadillesca.

Algunos trazos del género fantástico sirven a la pintura de la ciudad, y cierta atmósfera que recupera la tradición gótica remite al horror que se cierne sobre Santa Teresa; las referencias a la “ciudad fantasma” (662) o a las “calles totalmente oscuras, similares a agujeros negros” (791), son elocuentes en este sentido. Sin embargo, estos recursos no diluyen, como queremos subrayar, el diálogo polémico que desde la novela se establece con el cronotopo real, Ciudad Juárez.

Relevante también en esta configuración cronotópica del mal es la imagen regularmente evocada en esta parte de *2666*, de la descomposición y la muerte que alude a los basurales donde algunos cuerpos son arrojados, y en otro plano también a la corrupción de los diferentes cuerpos

institucionales que participan más o menos activamente en la producción y reproducción seriada de los crímenes: “[Epifanio Galindo] Recordó que su hijo, que estudiaba en Phoenix, una vez le había contado que las bolsas de plástico tardaban cientos, tal vez miles de años en consumirse. Estas de aquí no, pensó al ver **el grado de descomposición a lo que todo estaba abocado**” (452).¹⁷

Como el “Algo huele mal en Dinamarca” shakespereano, las referencias al mal olor se adicionan a esta configuración de un mundo en descomposición: “Olía a cadáver” (620); “Todo aquello olía a mierda” (514); se dice que la brisa de Tijuana “olía . . . a cementerio de proporciones ciclópeas” (553). El caos del basurero clandestino El Chile es producido por el “pudridero inerte” (592) y el barrio El Obelisco es rebautizado por los habitantes como “El moridero” (628).

En este entorno, “La parte de los crímenes” acerca la lupa a algunos sectores sociales de manera microscópica —a las microfísicas atravesadas por las relaciones de poder, diría Foucault— y filtra así un amplio espectro discursivo —informes forenses, testimonios orales, chistes machistas, conversaciones al parecer intrascendentes, pensamientos de personajes, etc.— que no deja lugar a dudas de que el mal no es algo esencial e intemporal, sino que es la sumatoria de un entramado cuya enunciación implica una mirada en perspectiva que ha de sumergirse en las fibras capilares de los pequeños gestos y comportamientos humanos para poder observar. En este sentido, el episodio en que la diputada del PRI se entretiene con el juego de los espejos en la habitación de un hotel de Santa Teresa, se manifiesta como *mise en abyme* del resto del capítulo:

Di vueltas por la habitación. Me fijé en que había dos espejos. Uno en un extremo y el otro junto a la puerta y que no se reflejaban. Pero si una adoptaba una determinada postura, entonces sí que un espejo aparecía en el azogue del otro. La que no aparecía era yo. Qué curioso, me dije, y durante un rato, mientras me ganaba el sueño, estuve haciendo comprobaciones y ensayando posturas. (776)

¹⁷ El destacado es nuestro.

En el mismo sentido, “La parte de los crímenes” proyecta una imagen refractada de la frontera del norte mexicano, particularmente de Ciudad Juárez, aspecto que se torna manifiesto por la reconocida comunicación de Bolaño con Sergio González, periodista que investigó arduamente los crímenes de Juárez y cuyos resultados fueron publicados en su libro *Huesos en el desierto*. Encontramos al personaje del mismo nombre también en la novela, política de representación que entabla nuevamente un diálogo explícito con el referente.¹⁸

Observamos entonces que el espacio de la frontera se erige en el cronotopo por antonomasia de la barbarie histórica donde los feminicidios de los noventa, narrados con una frecuencia que termina por incomodar al lector —se refieren más de cien casos— son el signo clave de una violencia homicida que la novela no cesa en su empeño de asediar. Es interesante observar que dicha violencia tiene antecedentes, como lo cifra la seguidilla de violaciones que conforma la ascendencia del joven de Hermosillo, Lalo Cura. La condición de mujeres violadas de casi todas las María Expósito metaforiza el cuerpo de la frontera como espacio permanentemente violado por el poder, que, en el devenir temporal, ha ido asumiendo diversos rostros. Lalo Cura, uno de los dos varones de la genealogía Expósito, cuya inclinación por la lectura es causa de extrañamiento o mofa por parte de otros personajes, expresa un nivel diferente de autoconciencia respecto del lugar que habita, cuando el resto de los personajes, a excepción de unos pocos, viven en ese fraseo del infierno naturalizando el horror y comportándose en algunos casos en consonancia con él:

Vivir en este desierto, piensa Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (698)

¹⁸ En este sentido, Diana Sánchez ha cuestionado las críticas desmaterializadoras que se han realizado de esta parte de la novela en su ponencia “La crítica desmaterializadora sobre ‘La parte de los crímenes’ en la novela 2666 de Roberto Bolaño” leída en el I Congreso Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea (S. XX-XXI): Roberto Bolaño, celebrado los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2010 en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.

El recurso de la repetición en la narración de los feminicidios adquiere, en este cronotopo, un valor clave; funciona como el ojo de la tormenta desde la que se dispara y se torna visible el horror. La narración iterada de los asesinatos, intercalados con otras narraciones, va mostrando el cúmulo de factores no solo de lo que los hace posible, sino incluso lo que habilita que se reiteren *ad eternum*. Dichos factores de muy diverso orden confluyen y se semiotizan en el motivo de los cuerpos de las mujeres jóvenes que aparecen, en general, en el desierto o en basureros arrojados como un desecho más entre otros. En este sentido y habida cuenta de la economía de la frontera, donde confluyen la cultura de las maquiladoras y el narcotráfico, es posible observar los cadáveres de las mujeres como metáfora de la política que este sistema, habilitado por el fenómeno global, instaura. Las mujeres no gozan de ningún tipo de protección, son despedidas si intentan conformar un sindicato, y la pobreza en la que viven hace que caminen enormes distancias por sitios inseguros, caminatas en las que son secuestradas para aparecer luego sin vida. Prostitución desregulada, machismo, narcotráfico, sujetos en tránsito hacia los EE.UU., el fenómeno global de las maquilas, *snuff movies*, mafias que dominan dentro y fuera de la cárcel, connivencias entre narcos, policías y políticos traban vinculaciones diversas rigiendo la dinámica de la frontera y, por ende, los comportamientos.¹⁹

Ahora bien, resulta interesante pensar en estos más de cien fragmentos que refieren a las muertas de Santa Teresa ya que los pasajes se tornan reveladores de algunos aspectos que tocan a esta idea del exceso que proponemos como procedimiento de representación del mal. En estos episodios, el exceso se canaliza por la repetición de las muertes violentas y por las formas de la violencia ejercidas sobre los cuerpos: golpes, violaciones, torturas, cuchilladas, estrangulaciones, entre otras. Los cuerpos son, en general, el único testimonio de la violencia; las marcas del suplicio sobre la carne son las que permiten decodificar una lectura que va más allá del método indiciario, utilizado por los forenses o los detectives, siendo huellas que permiten medir el grado de violencia de la cultura de frontera. En este sentido, en la novela se distinguen las muertes usuales, pertenecientes a la

¹⁹ Para este aspecto de la novela sugerimos la lectura del artículo “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666” de Carlos Burgos Jara.

tradición y estas nuevas formas que se plasman en los asesinatos de las mujeres como producto de un momento y una coyuntura histórica particular: “Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie” (675).

Los fragmentos que narran los hallazgos de las muertas establecen una serie de recurrencias: se indica la fecha, los personajes que hallaron el cadáver, el lugar. Si se determina, se menciona el nombre de la víctima y sus señas (edad, actividad que realizaba o profesión) así como el trayecto realizado que culmina en el asesinato si se logra reconstruir —en algunos casos se conjetura— (450). Se destacan también los signos del cuerpo que a veces permite hipotetizar, antes del informe forense, la causa de muerte. Un número importante de los asesinatos constituye casos que se cierran sin solución; leemos con frecuencia la fórmula: “El caso se cerró” (524); “El caso estaba cerrado” (489); “El caso, efectivamente, se había ido a la chingada” (623); “Y el caso pronto se cerró” (627); “Y no tardó en clasificarse como caso no resuelto” (630); “El caso no tardó en ser archivado” (658); “El caso se cerró sin ruidos” (634). Esta repetición, que alude a la constante derrota en cuanto a la posibilidad de aclarar las causas de los crímenes y juzgar a los asesinos, junto con las reiteraciones de la descripción de los cuerpos vejados, genera un efecto de modelo o fórmula que va cristalizándose y sobre cuya estructura se ensayan, en cada fragmento, algunas variaciones que deja sentada la particularidad de cada caso. En esta dirección, postulamos que en esta proliferación de relatos que acechan el mal se inscribe una política de la memoria que se realiza a modo de epitafios.

Philippe Ariès, en su libro *El hombre ante la muerte*, hace referencia a la necesaria co-presencia que ha de existir entre cadáver y tumba. Sobre esta última, la inscripción sepulcral afecta un aspecto que es fundante de la especie humana: la identidad. Luis Gusmán apunta en este sentido: “. . . la inscripción se nos vuelve el acto primordial de la especie humana. Por eso podemos afirmar que la cuestión de la identidad se ve afectada por la existencia o no del epitafio” (16). En esta dirección, el escritor argentino retoma la noción griega de “el derecho a la muerte escrita”, es decir, el derecho a “saber quién es el muerto y dónde está su tumba” (17) y reflexiona acerca de las consecuencias que la abolición de este derecho puede tener para la

cultura. Tanto la falta del cuerpo como la falta de una tumba instalan una desregulación en el orden de lo simbólico.

Retornando a “La parte de los crímenes”, advertimos que la *damnatio memoriae*, es decir, la negación del nombre y de los rituales funerarios, es producto de la serie de factores que más arriba mencionamos. En esta dirección, las víctimas de los crímenes son mujeres pobres, en su mayoría operarias de las maquilas, prostitutas o camareras; en algunos casos provienen de otros lugares de México, por lo que no tienen familiares o conocidos que reclamen el cuerpo.²⁰ Aún así, ni el poder de la diputada del PRI que busca a su amiga Kelly, desaparecida en Santa Teresa, puede nada ante el poderío de la estructura de corrupción que rige en la frontera. Esta configuración de un mundo desquiciado por el mal resulta excesiva porque al suplicio de los cuerpos y los asesinatos se suma el problema de saber qué pasó, quién fue el criminal y, en algunos casos, el de la identidad de la víctima. Abundan así las referencias a las mujeres que finalmente son enterradas en fosas comunes (631, 647, 650, 718). De este modo, “La parte de los crímenes” acerca la mirada a esta compleja estructura cultural que es la frontera e instala, en la descripción brutal y reiterada de los cuerpos hallados, la ética de la escritura a través de una política de la memoria que se propone restituir, cuando es posible, la identidad a cada muerta, su biografía. En este sentido, cada tramo que describe un hallazgo puede ser visto como un epitafio que subsana la *damantio memoriae* de cada asesinada al restablecer, cuando es posible, los signos de su vida pasada para que se recuerde y se sepa.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

El mal se reelabora en cada una de las novelas consideradas de Roberto Bolaño con una contundencia que inquieta al lector. Intentamos dar cuenta, a través de este recorrido parcial, de algunos modos en que ese efecto se realiza por medio de los materiales estéticos. Observamos que desde la

²⁰ Nuevamente es Guzmán quien enuncia una cuestión incontrovertible: “Sabemos que hay algo que va más allá de la muerte: las clases sociales. No es cierto que la muerte uniforme o que nos vuelve a todos iguales, ni siquiera ante el Señor” (340).

configuración de ciertos héroes, de la recuperación de determinadas voces y géneros que escapan al lugar común y al discurso oficial de la memoria (histórica y literaria), al trazado de algunas cronotopías, la omnipresencia de la barbarie se representa de dos formas que, aunque opuestas, se complementan en la poética del autor, en el sentido de que tienen como fin asediar el mal. En primera instancia, advertimos la potencia de la alusión a través de la presencia del lenguaje onírico, los sueños, las visiones, las alegorías, las imágenes, ciertas historias e incluso objetos, así como el uso especial de la metáfora, habilitada por personajes que son poetas. Posteriormente, nos detuvimos a registrar los modos en que el mal se formula a través de un exceso de enunciación, en que la descripción descarnada y su repetición buscan empujar el lenguaje hacia el límite para tratar de acechar su componente inenarrable.

Siguiendo el orden de aparición de las novelas, podemos arriesgar que “La parte de los crímenes” incluida en 2666 y publicada póstumamente abandona prácticamente la mirada poética y alusiva, y trabaja más profundamente en los géneros de aspiración objetiva, como el informe policial y el forense, para acechar, imitando la crudeza de la violencia que evoca, el más allá del lenguaje.²¹

En estas zonas crudas aludidas o descriptas, advertimos la realización más patente de la ética en Bolaño; por medio de ellas conjura el silencio que pesa sobre tantas muertes impunes, a través de una escritura que increpa al lector a recordar. El inicio de “La parte de los crímenes” no olvida incluso a todas aquellas víctimas que quedaron fuera de la lista: “Otras [muertas] 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” (444). Son los epitafios que quedan por restituir.

²¹ Una profundización de este aspecto implicaría un estudio de los narradores de “La parte de los crímenes” que por razones de espacio no incluimos en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1999. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2003. Impreso.
- . *Teoría y Estética de la novela*. España: Taurus, 1991. Impreso.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*, España: Anagrama, 1999. Impreso.
- . *Estrella distante*. España: Anagrama, 2006. Impreso.
- . “La parte de los crímenes.” 2666. España: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *Nocturno de Chile*. España: Anagrama, 2006. Impreso.
- . *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Burgos Jara, Carlos. “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666.” *Roberto Bolaño. Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. F. Ríos Baeza. México: Ediciones Eón, BUAP, 2010. 461-73. Impreso.
- Concha, Jaime. “Amuleto.” *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Coord. Fernando moreno. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. 197-206. Impreso.
- De los Ríos, Valeria. “Mapas y fotografía en la obra de Roberto Bolaño.” *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 237- 58. Impreso.
- Decante-Araya, Stéphanie. “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire.” *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Eds. Karim Benmiloud y Raphael Estève. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. 11-32. Impreso.
- Dés, Mihály. “Amuleto.” *La escritura como tauromaquia*. Comp. Celina Manozoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 171- 74. Impreso.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1979. Impreso.
- Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto.” *La fugitiva contemporaneidad*. Ed. Celina Manzonni. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 17- 31. Impreso.
- González, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama: España, 2006. Impreso.
- Gras, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total.” *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953- 2003) Simposio Internacional*. España: ICCI, Casa América a Catalunya, 2005. 51- 72. Impreso.

- Gusmán, Luis. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Argentina: Vitral, 1995. Impreso.
- Kohut, Karl. "Introducción. Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual." *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main - Madrid: Publicación del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 2002. Impreso.
- Manzi, Joaquín. "Mirando caer otra *Estrella distante*." *C.M.H.L.B Caravelle*, n° 82. Tolouse, 2004. 125- 41. Impreso.
- Manzoni, Celina. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*." *La escritura como tauromaquia*. Comp. Celina Manozoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 175-84. Impreso.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Argentina: Ed. Norma, 2010. Impreso.
- Mesa Sanz, Juan Francisco. "Rethorum itinera: écfrasis." *Eikasía. Revista de filosofía*. Año V, N° 32, mayo de 2010. <http://www.revistadefilosofia.org>
- Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007. Impreso.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. "Fate o la inminencia." *Roberto Bolaño. Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. F. Ríos Baeza. Puebla, México: Ediciones Eón, BUAP, 2010. 385- 97. Impreso.
- Sánchez, Diana "La crítica desmaterializadora sobre 'La parte de los crímenes' en la novela 2666 de Roberto Bolaño." *Memorias del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño*. CD-ROM. Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, 2012.
- Solotorevsky, Myrna. "*Amuleto* de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto." *Roberto Bolaño. Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. F. Ríos Baeza. Puebla, México: Ediciones Eón, BUAP, 2010. 175-200. Impreso.