



Project  
**MUSE**<sup>®</sup>

*Today's Research. Tomorrow's Inspiration.*

---


## **Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño**

Ángeles Donoso Macaya

Revista Hispánica Moderna, Volume 62, Number 2, December 2009, pp. 125-142 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press  
DOI: 10.1353/rhm.0.0023



 For additional information about this article  
<http://muse.jhu.edu/journals/rhm/summary/v062/62.2.macaya.html>

# Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño

ÁNGELES DONOSO MACAYA

WASHINGTON UNIVERSITY IN SAINT LOUIS



La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder.  
(Roberto Bolaño)

“Posible”

*La figuración de un posible*

(no como contrario de imposible

ni como relativo a probable

ni como subordinado a verosímil)

El *posible* es solamente

un “*mordiente*” físico (género vitriolo)

que hace arder toda estética o calística.

(Marcel Duchamp)

La exposición y la reflexión sobre las variadas formas del mal, el terror y la violencia han sido una constante en la obra literaria del escritor Roberto Bolaño, por lo que no sorprende que estos términos—mal, violencia y horror—hayan sido frecuentemente utilizados por la crítica para definir o describir su obra.<sup>1</sup> Por lo mismo, podría parecer repetitivo plantear la idea de que en *2666*

<sup>1</sup> En los últimos años, la crítica sobre Roberto Bolaño y su obra ha aumentado de manera considerable, tanto en Chile como en el extranjero. A las ya conocidas compilaciones de Manzoni (Argentina, 2002) y Espinosa (Chile, 2003), se suman Manzoni, Gras y Brodsky (Barcelona, 2005); Moreno (Poitiers, 2005); Herralde (Chile, 2005); Moreno (París, 2006); Benmiloud y Estève, (Bordeaux, 2007); y en el 2008, *Bolaño salvaje*, coordinado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (publicado en España). Sobre la cuestión de la violencia y el mal, ver, por ejemplo, los artículos de Candia, Domínguez Michael, Galdo, González y Labbé. En lo relativo a las obras de Bolaño, el último libro publicado por Anagrama en 2007 lleva por título *El secreto del mal*. Si bien “La forma del mal” es el título de uno de los cuentos incluidos en la publicación, vale la pena notar que no hay ningún libro que Bolaño haya publicado en vida que aluda en su título directamente al “mal” o a la

(2004), novela póstuma del escritor, la articulación entre ficción y violencia es fundamental. Sin embargo, sería necesario reflexionar de manera más específica acerca del modo en el que la violencia opera en la novela y *trama la ficción*. En otras palabras, habría que considerar cómo se relaciona la violencia con el ordenamiento y la distribución de ciertos elementos y signos. Propondré que la recurrencia a la violencia como motivo en la escritura tiene que ver en Bolaño con una cuestión ética, lo cual se entronca definitivamente con una estética. En las distintas novelas de Bolaño, el lector asiste al encuentro del arte—en este caso, de la literatura—y la política en el territorio de la estética: analizar esta compleja tríada a la luz de *2666* es el objetivo del siguiente trabajo.<sup>2</sup>

Al leer las novelas, ensayos y entrevistas de Bolaño es posible percibir la existencia de un territorio común a la literatura y a la política: ese territorio común es el territorio de la estética. Para Bolaño, lo político tiene que ver con cierto ordenamiento o cierta disposición de los elementos *al interior de la ficción*; es decir, tiene que ver más con una forma de presentación que de representación. Rancière plantea que tanto el arte como la política “construct ‘fictions,’ that is to say *material* rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done” (*The Politics of Aesthetics* 39; énfasis en el original). Tanto el arte como la política producen distintas formas de ordenamiento y distribución, y es en ese sentido que ambos comparten una estética. Entonces, el arte no es político “por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales”, sino porque crea “una incertidumbre con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, *Sobre políticas estéticas* 17).<sup>3</sup> Lo político se encuentra en el arte mismo como forma de ser, en sus coordenadas internas, en su lógica y disposición propias. La literatura tomaría distancia de las formas de “distribución de lo sensible” (las formas del “ver” y del “decir”) predefinidas por la “organización policial” (Rancière define como “policía” aquello que comúnmente se tiende a nombrar como “política”) y

---

“violencia” como formas del horror (la alusiones más cercanas a la violencia son, quizá, los libros *La literatura nazi en América*, publicado por primera vez en 1995 y *Putas asesinas* publicado en 2001). El gesto consciente de sus editores es explotar la cuestión del “mal” en la literatura de Bolaño de un modo menos velado y, al parecer, más comercial.

<sup>2</sup> Si bien la bibliografía sobre Bolaño es extensa, no hay muchos artículos publicados sobre *2666*. Un excelente ejemplo es el de Patricia Espinosa, “Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño”; ver también, “*2666*: La magia y el mal” de Alexis Candia; “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis” de Edmundo Paz Soldán; y “Una primera aproximación a *2666* de Roberto Bolaño” de Ignacio Rodríguez de Arce.

<sup>3</sup> Dice Rancière: “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una *incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible*. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (*Sobre políticas estéticas* 17). Esta *incertidumbre* que el arte crea es aquello que Richard identifica como el “desacomodo de la imagen” producido por el arte.

redistribuye esa disposición, generando nuevas formas de ver y de decir, en definitiva, nuevas formas sensibles.<sup>4</sup>

Al hablar de arte, política y estética, así como de sus posibles relaciones, se hace necesario distinguir entre aquello que denomina la relación “arte y política” de aquello que denominaría “lo político en el arte”. Conuerdo plenamente con Nelly Richard en que estos enunciados apuntan a relaciones distintas. Comprender los alcances de esta distinción es fundamental para la lectura de 2666 que propongo, por lo que cito en extenso la reflexión de Richard:

En el primer caso, parece establecerse una *relación de exterioridad* entre la serie “arte” (un subconjunto de la esfera cultural) y la “política” como totalidad histórico-social con la que el arte entra en diálogo y comunicación, en solidaridad o conflicto. En el segundo caso, “lo político en el arte” designa más bien una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos. La relación entre “arte y política” supone, así formulada, una vinculación expresiva y referencial que descansa en una correspondencia lineal entre forma y contenido, como si el contenido social fuese algo ya elaborado con anterioridad a la obra: un dato que dicha obra debe luego tematizar según un determinado registro de equivalencias y transfiguraciones de sentido. Al contrario, “lo político en el arte” rechaza esta correspondencia *dada* (ya compuesta y entregada) entre forma artística y “contenido social”, y que pretende desmontar las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. “Lo político en el arte” nombraría así una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada. (“Arte y política” 17; énfasis en el original)

Parte de la crítica ha tendido a analizar la novelas de Bolaño a partir del primer modo de relación entre “arte y política” descrito por Richard, y en este sentido, se ha concentrado sobre todo en los modos en que la violencia y el mal aparecen

<sup>4</sup> “La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido [. . .] La policía no es tanto un ‘disciplinamiento’ de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las *ocupaciones* y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen. Propongo ahora reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte”. (*El desacuerdo* 44–5) Para un desarrollo de los conceptos de Rancière, consultar los libros: *El desacuerdo*, *The Politics of Aesthetics*, *Malaise dans l'esthétique*, *El inconsciente estético*, *Sobre políticas estéticas*.

representados o tematizados en las novelas del escritor.<sup>5</sup> Así, pareciera a veces establecerse una vinculación más bien “expresiva y referencial” entre determinados hechos históricos (ya sea el golpe de Estado de 1973 en Chile y la dictadura militar de Pinochet, la matanza de Tlatelolco en México, los feminicidios en Ciudad Juárez de fin de milenio o la Segunda Guerra Mundial) y las novelas de Bolaño en que se aparecen ficcionalizados estos hechos (*Estrella distante* [1996], *Los detectives salvajes* [1998], *Amuleto* [1999], *Nocturno de Chile* [2000] o *2666*, para nombrar algunas de ellas). Siguiendo a Richard, pienso que es fundamental considerar lo político en el arte como una “articulación interna a la obra” que se presenta como “fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen”. Por este motivo, en este trabajo planteo la relación entre literatura y política de otra manera. Esta aproximación permitirá apreciar de qué modo aparece lo político en la literatura de Bolaño.

La novela *2666* se presenta como un caso ejemplar para trabajar con el “desacomodo de la imagen” en la escritura de Bolaño. La singularidad de *2666* es que la violencia se relaciona a una voluntad por la forma: a aquello que Bolaño denomina “la apuesta” del fenómeno estético. Esto quiere decir que la ética y el compromiso en Bolaño se realizan siempre en el territorio de la ficción: “los riesgos, en literatura, son de orden ético [. . .] pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal” (Braithwaite 77). Al hacer explícita la relación entre ética y riesgo formal, Bolaño conecta la noción de compromiso a una cuestión estética. En *2666* entonces, es fundamental detenerse en el modo en que Bolaño reflexiona sobre la violencia y sus alcances en el plano de la enunciación, y no sólo en el plano del enunciado. En la novela de Bolaño, el rechazo a la violencia o a las formas del mal se articula a partir de su elaboración en el entramado mismo de la ficción. Por eso, argumentaré que la noción de compromiso se hace manifiesta en la escritura de *2666* mediante la elaboración y la exhibición de una metodología del mal, metodología que vuelve visible y decible la forma y el sentido de la violencia. Como plantea Juan Villoro, para Bolaño “conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlos” (“La batalla futura” 13). En *2666*, Bolaño le presenta al lector la desgarradora historia sobre los crímenes de Santa Teresa a partir de una repetición sistemática de lo *heterogéneo*, y produce de esta manera una indistinción en lo que comúnmente se entiende por repetición y serialización. La repetición ilustra aquí el modo en que Bolaño incorpora la violencia al proceso de construcción y ordenamiento de la ficción, al mismo tiempo que reproduce en la estructura y el entramado de la obra la serialización de los crímenes que se narran.

La crítica Patricia Espinosa plantea que “Bolaño instaaura una historia y un estilo realista, quebrados desde una nueva zona de visibilidad del sujeto protagonista o narrador, enmarcado, sitiado o acosado por la historia; a la vez que se sustrae de ella, por medio de la exposición continua de su extrema precariedad”

<sup>5</sup> Ver por ejemplo los artículos ya mencionados de Candia, Domínguez Michael, Galdo, González, Labbé; ver también los artículos de Paula Aguilar, Adolfo y Álvaro Bisama, María Luisa Fischer, Ina Jennerjahn, Dino Plaza, Mabel Vargas Vergara.

(“Entre el silencio y estridencia” 25). Sin duda, en las novelas y relatos de Bolaño—y *2666* no es la excepción—se expone el conflicto que experimenta el sujeto ante la historia. Sin embargo, se puede plantear que más que *sustraerse*, en Bolaño el sujeto *surge en* la historia. Es decir, los personajes se integran a la historia en el compromiso con *su historia*. Esto se relaciona sin duda con el modo en que Bolaño entiende la relación entre el compromiso político y la ficción. En numerosas ocasiones críticos y periodistas le pidieron a Bolaño que enunciara su posición política, que se definiera y que definiera su literatura: si era o no un “escritor de izquierda”, si su literatura era o no “comprometida”. Como respuesta, Bolaño una y otra vez movió la discusión al territorio de la ficción. Para Bolaño, el compromiso político no se resolvía en la exposición directa de cierto estado de las cosas: no bastaba con escribir novelas “de” la dictadura, “de” tortura, o “de” detenidos desaparecidos. Así, cuando le formularon la pregunta “¿Es posible escribir la novela de los detenidos desaparecidos?”, Bolaño respondió:

Sí, es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor no escribir nada. O una novela plagada de guiños a lo que Borges llamaba “la canallada sentimental”. Ése es el riesgo y el escollo. Para escribir sobre esto sería necesario que el novelista se planteara, dentro de la misma novela, el actual vacío en el discurso de la izquierda o la necesidad de reformular ese discurso. (Braithwaite 75–76)

Para Bolaño, el compromiso político significa poder pensar *la posibilidad misma de la política dentro de la ficción*. La literatura, dice Bolaño, sí puede asumir un compromiso ético o político: se trata en definitiva de un *compromiso estético* que se traduce en una apuesta por la ficción.

Apostar por la ficción, diría Rancière, significa proponer un desacuerdo con las formas sensibles (las formas de lo visible y lo decible); es decir, proponer un ordenamiento y un modo de comprensión distintos al ordenamiento común.<sup>6</sup> Ahora bien, ¿qué quiere decir que los personajes de Bolaño—y Bolaño mismo—apuesten *por la ficción*? Parecería que Bolaño y los personajes de sus relatos proponen algo más: no se trataría solamente de un nuevo ordenamiento de las formas sensibles, sino que además—y sobre todo—de un ordenamiento singular, indefectiblemente personal. Esta singularidad de la ficción creada por los personajes los llena de potencia al enfrentarse al “acoso de la historia”. Dos ejemplos notables de la apuesta por una ficción singular, son el breve testimonio de Amalia Maluenda en *Estrella distante* y la narración de Auxilio Lacouture, protagonista de *Amuleto*.

En *Estrella distante*, la empleada de las hermanas Garmendia trama un modo específico de hacerle frente al acoso de la historia. Amalia Maluenda *urde* su testimonio en contra de Wieder no sólo a partir de su historia personal, sino

<sup>6</sup> Ver Rancière, *El desacuerdo* 8–9.

también a partir de la historia de Chile. Ella cuenta—como Auxilio en *Amuleto*—“una historia de terror”, la cual adquiere aquí una forma cíclica:

La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está 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 Malvenda [. . .] y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio. Cuando habla de las hermanas Garmendia las compara con el aire, con las buenas plantas, con cachorros de perro. Cuando recuerda la noche aciaga del crimen dice que escuchó una música de españoles. Al ser requerida a especificar la frase “música de españoles”, contesta: *la pura rabia, señor, la pura inutilidad*. (119–20; énfasis en el original)

En el relato de Amalia se hace patente el particular ordenamiento de la ficción, el modo en el que su historia es “hilada”, y se podría decir también, *urdida* o *tramada*. Sólo en su testimonio Wieder aparece a la vez como un intruso, un enamorado y un demonio. Sólo en su testimonio el crimen del mentado poeta aparece encadenado a otros momentos de terror: la violencia de la conquista, la “música” de los españoles.

En *Amuleto*, Auxilio elabora un relato en el cual vuelve a definir las nociones de “terror” y “violencia”, y enuncia así un desacuerdo con la historia de terror narrada por el Estado y por la prensa: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. *No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta*. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (11; énfasis agregado). La ficción de Auxilio es una historia singular y específica: *es ella la que la cuenta*. El hecho que subyace a la enunciación de Auxilio es “un crimen atroz” (11), un verdadero complot estatal: la matanza de cientos de civiles en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco y la violación de la autonomía de la UNAM con la entrada del ejército en 1968. Este es el “crimen atroz” que Auxilio *no* narra en su relato, crimen que ella describe como la marcha de “los niños más lindos de Latinoamérica [. . .] hacia una muerte cierta” (153). El “terror” aparece en el relato de Auxilio como un evento ubicuo: ella incluso presiente “el año 68 antes de que se convirtiera realmente en el año 68” (27). Por eso, el relato de Auxilio está plagado de imágenes que intentan expresar su experiencia particular con el tiempo.<sup>7</sup> Auxilio narra desde un presente (presente que puede ser el año 68, el año 73, cualquier año) en un lapso único donde se confunden pasado, presente y futuro: “El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también [. . .] en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita [. . .] me

<sup>7</sup> Sobre la relación entre narración, tiempo y metáfora en *Amuleto*, ver el artículo de María Martha Gigena.

puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio” (35).

Auxilio elabora de este modo una ficción, dispone de ciertos signos y los ordena de manera tal que propone un modo diferente de hacer aparecer y entender el terror en su historia. Las últimas líneas de la novela así lo expresan: “Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo eso hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. / Y ese canto es nuestro amuleto” (154).<sup>8</sup> Como diría Bolaño, la poeta Auxilio Lacouture encara “el desastre con dignidad y lucidez” (*Entre paréntesis* 109): el crimen—la muerte de miles de jóvenes “precipitándose al abismo”—, se confunde con el canto de placer y amor previo a su ejecución.<sup>9</sup> Así, Auxilio finaliza su relato rescatando el momento del atrevimiento, el salto al vacío de los jóvenes latinoamericanos. Ese instante del riesgo es, precisamente, *su amuleto*. En sus relatos, Amalia y Auxilio elaboran una ficción personal, disponen de ciertos signos y los ordenan de manera tal que no sólo cuentan *su* propia historia de terror, sino que lo que es aún más importante, *proponen un modo diferente de entender y ver el terror en esas historias*.<sup>10</sup> Amalia y Auxilio proponen otro modo de contar el terror en sus ficciones y le entregan al lector un determinado sentido, una nueva historia sobre la violencia y el horror. Una historia de terror que, en su ordenamiento de lo real, tal como dice Auxilio, *no lo parecerá*.

2666 pone en evidencia aquella relación fundamental que existe entre los modos de ordenamiento de la ficción y los posibles modos de *aparición*. El narrador, que Bolaño identifica en unas notas con el mismo Belano, resignifica la violencia y la sistematización del mal en sus diversas variantes (desapariciones forzadas, genocidio y femicidio) por medio de un trabajo del sentido y de la

<sup>8</sup> Dice Ignacio Echeverría: “Roberto Bolaño viene escribiendo [. . .] la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la emigración y la bancarrota. [En Bolaño] hay un motivo recurrente: la visión alucinada de una interminable procesión de jóvenes latinoamericanos precipitándose en el abismo [. . .] acompañada siempre por el llanto desconsolado de quien la contempla (“Bolaño extraterritorial” 441). Creo que el final de la novela sugiere que no es el llanto desconsolado o la melancolía producida por la derrota lo que prevalece, sino el canto al atrevimiento, la historia de terror *que no lo parece*: ese es el amuleto de Auxilio.

<sup>9</sup> Dice Bolaño: “Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas [. . .] No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez [. . .] Si tuviera que asaltar el banco más protegido de América, en mi banda sólo habría poetas. El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa, pero sería hermoso” (*Entre paréntesis* 109).

<sup>10</sup> Gigena propone una idea similar, aunque su conclusión es diferente con respecto al relato de terror es diferente. Para la crítica, el relato de terror *yacería oculto bajo la superficie* del relato delirante de Auxilio: “La estrategia narrativa de Amuleto se construye [. . .] como una maquinaria que apunta hacia la referencialidad reconocible del sangriento caos latinoamericano, pero cuya potencia reside en el desplazamiento de esa referencialidad evidente. Los rasgos del discurso de Auxilio iluminan lo conocido con el prisma de un tiempo que lo actualiza sin la simplicidad de la denuncia llana. El relato de serie negra se esconde bajo la superficie del discurso delirante, pero es en ese ocultamiento en donde el delito queda expuesto más patentemente” (29).

forma.<sup>11</sup> Por este motivo, y a diferencia de lo planteado por Auxilio sobre su propio relato en *Amuleto*, *2666 es y parece* una historia de terror. En *2666*, Bolaño trabaja con la indistinción de la violencia en el plano de la enunciación y del enunciado. Por un lado, la ficción de *2666* se construye a partir de la exhibición macabra de los excesos de la violencia y el mal en sus distintas formas, tanto domésticas como estatales. Esta violencia es ejercida en los cuerpos de numerosas mujeres y jóvenes en una ciudad fronteriza mexicana, Santa Teresa, y en los cuerpos de centenares de judíos griegos en un pueblo de Europa del Este durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, la violencia es reproducida en la escritura a partir de la repetición de fragmentos en los cuales el narrador describe e identifica a cada una de las víctimas de los distintos crímenes. El narrador de *2666* primero cuenta la historia del crimen que volvió anónimos los cuerpos de estas víctimas, y luego rescata a las víctimas de su anonimato: les devuelve sus nombres. Para eso, el narrador repite una y otra vez el crimen perpetrado sobre las víctimas, al tiempo que las nombra y describe de modo detallado sus fisonomías. Mediante la repetición el relato logra restituir la identidad perdida del cuerpo desaparecido y posteriormente encontrado.

Bolaño asume un riesgo formal en la elección de determinados modos de narrar y enunciar que se relacionan precisamente con formas específicas del mal y del terror en el siglo XX. En *2666*, el narrador elabora una ficción que utiliza como mecanismos internos la misma metodología del mal que rechaza: la repetición de crímenes en serie, el motivo de la desaparición, así como distintas formas de violencia sistematizada. Este riesgo formal, esta ética de la que habla Bolaño y la cual es posible reconocer en su obra, implica ciertamente un gesto político. Sin embargo, en el caso de *2666*, este gesto no pasa por la tematización o representación de los asesinatos de Ciudad Juárez—cuyo trasunto en la novela es Santa Teresa, en una lectura de este tipo—o por la denuncia de la violencia y el exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. Lo político tiene que ver aquí con la repetición en la enunciación de la serialización característica de dos tipos de crímenes en principio distintos—feminicidio y genocidio—, repetición que genera al mismo tiempo una *indistinción* y una *diferencia*. Por un lado, se produce una indistinción al conectar en la ficción dos tipos de crímenes distintos en muchos sentidos: modo, magnitud, espacio, tiempo. Por otro lado, cada uno de los crímenes que pertenecen a la serie se singularizan (en tanto se los deserializa), por lo que se vuelven visibles como hechos particulares, en su *diferencia*. En el caso del feminicidio de Santa Teresa, la singularización pasa por un reconocimiento detallado de cada una de las víctimas; en el caso de las muertes de los judíos griegos, la singularización ocurre en el relato de la *anécdota* (el hecho de que cientos de judíos llegan a un pueblo por error, lo que luego hacen con ellos ahí, por qué mueren, cómo se deshacen de los cuerpos, cuáles son las consecuencias, etc.). En *2666*, entonces, se organizan y se coordinan diversos

<sup>11</sup> La identificación del narrador con Belano es indicada por Ignacio Echeverría en la “Nota a la primera edición” que cierra *2666*: “Una última observación, que acaso no esté demás añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de *2666* es Arturo Belano.’ Y en otro lugar añade, con la indicación ‘para el final de *2666*’: ‘Y eso es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano.’” (1125).

hechos originalmente inconexos bajo el motivo de la repetición. La repetición no sólo le otorga un nuevo significado a los crímenes repetidos en serie y deserializados en la ficción tramada por el narrador, sino que a la vez propone una nueva comprensión de la noción misma de *repetición*: en *2666* se repite lo heterogéneo y no lo similar.

*2666* cuenta en sus más de mil páginas muchas historias: la historia de un grupo de críticos europeos en busca de un escritor alemán de posguerra, Benno von Archimboldi, que ha desaparecido del mapa europeo; la biografía de este escritor de posguerra y la historia de su devenir artista; la historia de Amalfitano, un profesor chileno exiliado y abandonado por su mujer; la historia de Fate, un periodista afroamericano interesado en temas políticos; la historia de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa; y la historia de su principal sospechoso, Klaus Haas, un alemán que resulta ser el sobrino del escritor de culto desaparecido del mapa europeo. Todas estas historias y personajes confluyen, claro está, en Santa Teresa. La articulación entre la búsqueda, la desaparición y la aparición tiene un rol protagónico en la novela. De modo que aunque parezca narrar muchas historias, *2666* narra sobre todo una sola historia: una larga historia de crímenes horrendos, desapariciones repentinas, búsquedas fracasadas y apariciones inesperadas (e incluso, a veces, indeseadas). La repetición de una cadena de acciones (crimen, desaparición, búsqueda y aparición) es lo que permite presentar en la novela una serie de hechos y personajes aparentemente inconexos bajo la lógica o el prisma de la violencia generada en la escritura misma, en la repetición de este mismo movimiento: se perpetra el crimen, se desaparece el cuerpo, se inicia la búsqueda de ese cuerpo y se encuentra un cuerpo cualquiera, anónimo. Este cuerpo luego es reconocido y nombrado; en algunos casos, el cuerpo encontrado no siempre coincide con el cuerpo buscado inicialmente. No obstante, la repetición como gesto no pretende en ningún caso expresar la totalidad de la violencia ni dar cuenta del trauma. Es más: en la novela, la posibilidad de expresar esta totalidad es planteada, de manera reiterada, como imposible. Puedo dar algunos ejemplos: dentro de los numerosos congresos a los que los críticos asisten, el narrador (en un tono bastante irónico) menciona uno titulado “La obra de Benno von Archimboldi *como espejo del siglo XX*” (99; énfasis agregado). En un giro similar, Fate (un periodista afroamericano) piensa que es capaz de representar y de unir en una crónica total los fragmentos inconexos de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa (que se vuelven para él mucho más interesantes que el partido de box que debe cubrir): Fate le describe este proyecto a su jefe como “un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo [ . . . ] un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud” (373). Sin embargo, la intención totalizadora fracasa no tanto porque la escritura del artículo no se lleve a cabo, sino porque la anhelada síntesis (el encuentro, la resolución), nunca se produce en la novela.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Bolaño no deja de hacerle un guiño al lector al poner en boca de Fate lo que muchos críticos podrían afirmar en relación de la novela misma: ¿no funcionan acaso las reseñas de la misma manera (sin ir más lejos, la contratapa del libro utiliza esta descripción): “*2666*: Un retrato industrial del Tercer Mundo, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, etc. etc.”? En el plano extra-textual la síntesis tampoco se produce. La

La repetición como motivo responde así a la pregunta sobre cómo es la violencia *ejercida* en la narrativa misma. La repetición es un acto de violencia que hace visible en su exceso, en su insistencia, aquello que en un principio no era visible ni decible. La repetición (como modo de ordenamiento de la ficción) indicaría que la novela es distinta e irreducible al recuento histórico de ciertos hechos, en el sentido de que siempre se configura en un exceso imposible de resolver solamente en términos socio-históricos. Tal como plantea Eduardo Grüner, la “singularidad enigmática de la obra de arte, irreducible a la comunicabilidad del Concepto, está por ello mismo en permanente tensión con la ‘falsa totalidad’ de las representaciones dominantes de lo real” (50). Los crímenes descritos en la novela son siempre y al mismo tiempo *más que y menos que* los asesinatos de Ciudad Juárez (posible trasunto de Santa Teresa), el exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial o el terrorismo religioso. Existe una determinada “representación dominante de lo real”, según plantea Grüner, o en los términos de Rancière, una determinada “distribución de lo sensible”, con la que *2666* se encontraría en permanente tensión, al proponer una nueva forma de distribución que hace visible y decible aquello que no lo era.

En *2666* se establece una relación directa entre repetición y desaparición. Jean Louis Déotte analiza en “El arte en la época de la desaparición”, el modo en el que las artes visuales en el contexto de la dictadura militar chilena problematizaron y cuestionaron desde su estética el discurso de la oficialidad que continuamente puso en duda la existencia real de los cuerpos de los desaparecidos.<sup>13</sup> Como en el caso de la desaparición (y la tortura) no hay testigos, según Déotte, la “comunidad hermanable” que se forma entre los familiares a través de la búsqueda, necesita comprender que esos cuerpos fueron realmente sustraídos, eliminados: “Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece” (156). La fotografía funcionaría en este caso como la “confirmación mínima de que una existencia tuvo efectivamente lugar” (Déotte 156). Desde una perspectiva similar, Richard plantea que los “retratos que exhiben en la calle los familiares de desaparecidos—y que L. Donoso o C. Altamirano recogen en sus obras—han conjugado *insistencia y resistencia* en la simbólica de la traza (el mismo rostro y el mismo nombre repetidos al infinito)” (“Imagen-recuerdo” 171; énfasis en el original). Richard concluye diciendo que la “batalla fotográfica que libran estos retratos de lo(s) desaparecido(s) [quiebra] los automatismos

---

novela, del mismo modo que Santa Teresa para los personajes, se presenta al lector como un aparato “inagotable”. Volveré sobre esta idea más adelante.

<sup>13</sup> Es necesario aclarar que las desapariciones descritas en la novela no son de la misma naturaleza que las llevadas a cabo durante la dictadura militar chilena. Los crímenes y desapariciones de Santa Teresa combinan la violencia doméstica con la estatal, sobre todo en el nivel de la complicidad: los hombres violan y matan a jóvenes mujeres, las desaparecen generalmente en el desierto o en basurales, y sus crímenes quedan impunes, muchas veces debido a conexiones con la policía y/o el narcotráfico. La dictadura militar chilena hizo desaparecer y asesinó de modo sistemático a miles de individuos y contaba con un aparato de inteligencia y una policía especializada que llevaba a cabo tales crímenes. En ambos casos, eso sí, las desapariciones son negadas por las autoridades cuando familiares intentan denunciarlas.

perceptivos que construyen la pasividad y la indiferencia frente al recuerdo” (171–72).<sup>14</sup> Así, podemos plantear que en el caso de *2666* la repetición se presenta como un modo de articular lo visible, o mejor dicho *lo invisible*: la invisibilidad de una serie de cuerpos desaparecidos y asesinados que aparecen paulatinamente en el desierto, en basurales, en hondonadas, en Europa del Este y en México, después de la Segunda Guerra Mundial y a fines de siglo XX. La repetición funciona en la novela como un modo de distribución u ordenamiento que *hace aparecer* en su insistencia una relación allí donde aparentemente no había relación ninguna (crímenes distintos, hechos inconexos), al mismo tiempo que piensa, resignifica y vuelve visible el hecho de la *desaparición* misma. ¿Qué relación *visible* o *decible* puede existir entre jóvenes que trabajan en las maquilas al norte de México en la década de los noventa y un grupo de judíos griegos cuyo tren arriba a un paradero equivocado durante la Segunda Guerra Mundial? El narrador trama su ficción recurriendo a la repetición de lo heterogéneo, lo que permite que los centenares de cuerpos *contados* en esta ficción (es decir, narrados y contables), aparezcan como un solo cuerpo desaparecido, vejado, mutilado y asesinado *incontables* veces.

En “La parte de los crímenes”, la sección más extensa de la novela, el narrador utiliza el fragmento como un recurso que le permite presentar de manera seriada la aparición de los cuerpos de las mujeres asesinadas en Santa Teresa. Estos fragmentos descriptivos que imitan la terminología y el modo de enunciación de la medicina forense, producen un efecto similar a aquel de la fotografía en el arte en la época de la desaparición: insisten, exhiben, repiten. La objetividad y la asepsia del narrador son, por momentos, abrumadoras: “Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginalmente y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente” (444). Los cuerpos de las mujeres asesinadas también han sido cuerpos desaparecidos, lo que produce un quiebre o un desajuste en la dinámica social de Santa Teresa: estos cuerpos son signo(s) de inseguridad, de injusticia, de violencia.

La aparición de estos cuerpos se da en diferentes niveles y contextos: el asunto de los crímenes irrumpe de manera casual en la vida de los personajes, ya que ninguno ha llegado a Santa Teresa por este motivo—con excepción, quizá de Benno von Archimboldi, que viaja a México en busca de su sobrino Klaus Haas, el principal sospechoso de los asesinatos cometidos—. Además, los cuerpos aparecen en el desierto en medio de basureros, tirados en canchas de fútbol o en sitios baldíos, y la mayoría de las veces se encuentran por casualidad, es decir nadie los estaba buscando en el momento de su aparición. El quiebre producido por la paulatina y reiterativa aparición de estos cuerpos en la novela intentará

<sup>14</sup> Inna Jennerjahn propone una lectura diferente sobre la utilización de las fotografías en la narrativa de Bolaño. En su artículo, Jennerjahn compara el modo en el que la fotografía fue utilizada por la escena de avanzada en el contexto chileno y cómo ese uso es luego problematizado por Bolaño en el personaje de Carlos Wieder. Si bien en *2666* no se utilizan fotografías, pienso que las viñetas de discurso forense funcionan de un modo similar al que funcionaron las fotografías de los desaparecidos: insistir en la existencia.

ser apabullado por las autoridades de Santa Teresa, las que intentarán desarticular en un principio las posibles conexiones entre los diferentes crímenes. De ahí la insistencia del narrador en la serie, en la repetición del mismo proceso: encuentro del cuerpo, descripción detallada de su estado, reconocimiento, indagaciones fallidas de la policía, pérdida de la evidencia, detención de posibles implicados finalmente inocentes, cierre del caso por falta de pruebas.

El narrador irá presentando a las primeras mujeres encontradas de manera desvinculada (“a mediados de febrero”, “en marzo”, “un mes después”, etc.), como si se tratara de cuerpos suspendidos en el espacio desde el día de su desaparición, sin conexión entre ellos. Sin embargo, a pesar de esta desvinculación aparente, el narrador afirma inmediatamente después del reporte de la primera muerta:

Esto 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. (444)

El motivo de la desaparición y aparición se repite nuevamente en la quinta y última sección de la novela, “La parte de Archiboldi”. Hans Reiter (que será luego conocido como Benno von Archiboldi) ha peleado en la Segunda Guerra, sin matar a nadie. Hans Reiter, al finalizar la guerra, entra a un campo de prisioneros y ahí conoce a Leo Sammer, quien le contará la historia de su crimen. Leo Sammer recibe un tren lleno de judíos por “error”, ya que supuestamente el tren que los llevaba debía detenerse en Auschwitz (948). Le ordenan que se “deshaga” de ellos, por lo que Sammer organiza una tropa improvisada de niños, que envía a las afueras de la ciudad con “brigadas” de judíos (que ya eran utilizados para el servicio de la comunidad como barrenderos) con la orden de matarlos y enterrarlos. Así “desaparecen” paulatinamente numerosas brigadas de judíos griegos. No obstante, surge un problema: no pueden cavar más fosas en la hondonada porque, al cavar en el mismo lugar, vuelven a descubrir o “aparecer” los cuerpos de las brigadas “desaparecidas” anteriormente. Sammer relata: “Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. ‘Déjelo, Tápelo. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de *no* encontrar’. Pero todos mis hombres, uno detrás de otro, iban encontrado algo” (956; énfasis en el original). Ese “algo” encontrado es, evidentemente, un cuerpo humano. Los cuerpos de los judíos griegos son cuerpos que Sammer es incapaz de nombrar; son cuerpos que al ser desaparecidos dejan de tener nombre y se vuelven innombrables.

En la novela se establece una relación significativa y signifiante entre el anonimato de los cuerpos de los judíos griegos y el anonimato inicial de los cuerpos

de las mujeres asesinadas en Santa Teresa. Es por este motivo que los rasgos físicos y el nombre de las mujeres encontradas (siempre que sea posible la identificación del cuerpo) serán fundamentales en los fragmentos que conforman “La parte de los crímenes”. El nombre y la descripción física detallada, como la fotografía en el arte en la época de la desaparición, son en este caso los signos y marcas insistentes que denuncian el anonimato. La ficción elaborada en *2666* a partir de distintos discursos y modos enunciativos no sólo da nombre y reconoce una serie de cuerpos ignorados y silenciados por la organización policial, sino que le otorga una nueva significación a crímenes que en principio no guardaban ninguna relación: los asesinatos de mujeres en la última década del siglo XX y el exterminio de judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Así, en *2666* se redefinen la desaparición y el exterminio mediante el arreglo creado por la repetición, la cual re-significa la violencia y el horror en el territorio mismo de la ficción. La novela articula una conexión *posible*—y lo posible no es lo mismo que lo *probable*—entre dos formas de violencia hasta entonces inconexas. Esto no quiere decir que en la novela se deshistorice el genocidio ocurrido durante la Segunda Guerra, sino que la ficción hace *aparecer* el genocidio a la luz de otra serie de incontables crímenes, en otro tiempo y en otro continente.<sup>15</sup> En “La parte de los crímenes”, como se ha visto, el narrador organiza la ficción en torno a la identificación de las víctimas de una serie de crímenes; este recuento se repite en el relato que Sammer hace de su propio crimen. Es decir, en ambos casos se repite una serie: el asesinato, la desaparición del cuerpo, la aparición indeseada de ese mismo cuerpo. Estas dos series de crímenes se conectan en una ficción que expone en su forma la metodología de esos crímenes; es decir, la

---

<sup>15</sup> Sugerir que en *2666* se establece una conexión entre el genocidio de la Segunda Guerra Mundial y el feminicidio en México a fines de siglo XX, no implica sugerir la novela otorgue una perspectiva deshistorizada del Holocausto. Por el contrario, se podría decir que Bolaño establece una especie de panorama historizante de distintas formas del mal y la violencia, ya que el ordenamiento de la ficción vuelve presentables, esto es, visibles y decibles, las formas del mal sistematizadas del genocidio y el feminicidio. En este sentido, mi lectura concuerda con la perspectiva de Badiou sobre el Holocausto (*Ethics . . .*). El problema que identifica Badiou tiene que ver con la presuposición de un mal radical trascendente, cuya forma ejemplar sería el evento del Holocausto. Badiou argumenta que el exterminio Nazi de los judíos “exemplifies radical Evil by pointing to that whose imitation or repetition must prevent at all costs—or, more precisely: that whose non-repetition provides the norm for the judgment of all situations. Hence the ‘exemplarity’ of the crime, its negative exemplarity” (62). Sin embargo, continua Badiou, la consecuencia del carácter *radical* del mal del exterminio Nazi, es que “it provides for our time the unique, unrivalled—and in this sense transcendent, or unsayable—measure of Evil pure and simple [. . .] As a result, the extermination and the Nazis are both declared unthinkable, unsayable, without conceivable precedent or posterity—since they define the absolute form of Evil—yet they are constantly invoked, compared, used to schematize every circumstance in which one wants to produce, among opinions, an effect of the awareness of Evil—since the only way to access Evil in general is under the historical condition of radical Evil” (68–9). Badiou está aquí discutiendo directamente las ideas de Emmanuel Lévinas; de todos modos, el debate sobre el carácter único del Holocausto ha producido una gran literatura en la academia norteamericana y en la europea, y la extensa bibliografía dedicada a este tema da cuenta de ello. Una buena recopilación en la que se incluyen varias perspectivas es *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, a cargo de Alan S. Rosenbaum.

ficción reproduce en su repetición la serialización característica del genocidio y el femicidio.

La metodología del mal que Bolaño elabora en *2666* reproduce la forma serial de los crímenes a las vez que refuta esa serialización. Refuta el anonimato característico de las víctimas del femicidio y del genocidio mediante la identificación de los cuerpos desaparecidos de las jóvenes trabajadoras de las maquilas y mediante la des-serialización del crimen en que mueren centenares de judíos griegos. Este es el compromiso estético que asume Bolaño en la escritura de su novela. Hay ciertas relaciones que sólo pueden darse dentro del espacio creado por la literatura, dentro del territorio de la ficción.<sup>16</sup> La estética de *2666* revela los mismos mecanismos y procedimientos característicos del femicidio y el genocidio: es la repetición, la realización en serie, la sistematización de ciertos motivos lo que le da forma y sentido a la novela. Es la repetición de sucesivos fragmentos que insisten una y otra vez en un motivo (crimen, desaparición, aparición) y una imagen (cuerpos mutilados) la que vuelve visible y decible el anonimato de las víctimas de estos crímenes. Asimismo, la violencia generada por y en la repetición, vuelve visible, decible y sensible en la misma escritura estas formas de violencia propias de la modernidad: el exterminio, la desaparición y los asesinatos en serie. Así, Bolaño inaugura en la ficción de *2666* un territorio posible para el encuentro de formas determinadas de violencia sistematizada, el femicidio y el genocidio, y en el cual se actualiza una relación particular y específica entre la política y el mal.

La repetición como gesto des-automatiza la percepción ya que en *2666* conecta lo heterogéneo y lo diferente. La ficción aquí es tramada a partir de la repetición de aquello que permanecía inconexo (crímenes diferentes, cuerpos diferentes), de aquello que no guardaba ninguna relación hasta el momento presente, esto es, el momento de la ficción que inaugura *2666*. De este modo, además, la novela de Bolaño enuncia un desacuerdo estético: la repetición es planteada como un modo de ordenamiento de signos y elementos distintos, no similares (distintas personas, distintos tipos de asesinatos, distintas épocas, distintos países). Asimismo, en el caso de los asesinatos de Santa Teresa, la repetición conecta la ejecución sistematizada y en serie con aquello que permanece fuera de la serie, la violencia doméstica—o, si se me permite el juego de palabras, con aquellos asesinatos “fuera de serie”. Las autoridades locales y la policía demuestran una y otra vez mediante sus actos y sus conversaciones que la violencia doméstica es una dinámica de pareja “normal” (un ejemplo es la serie de chistes machistas que los policías se cuentan unos a otros en uno de los descansos). El narrador desarticula esta normalidad y esta domesticidad al conectar estos crímenes domésticos de poca monta con la “serie” de crímenes perpetrados en contra de mujeres en “La parte de los crímenes” y con el exterminio de judíos griegos en la última parte de la novela. En definitiva, es el trabajo de la estética, de un determinado arreglo u ordenamiento de los signos, el que permite identificar como formas de una misma violencia, el asesinato y la desaparición de centenares de cuerpos mutilados y vejados en distintos tiempos y espacios.

<sup>16</sup> Como plantea Bruno Bosteels, “[one] can read literature’s outside only from within the parameters that constitute its inner core” (234).

La excesiva violencia de *2666* no es presentada como una cualidad inherente de la realidad mexicana ni sugiere ningún tipo de fundamento mítico: en el caso de los asesinatos de Santa Teresa, lo único que queda claro es que son muertes cometidas por criminales y que no se relacionan a ninguna causa misteriosa, a ninguna cualidad excepcional de “lo mexicano” (o por extensión, de “lo latinoamericano”). En este sentido, al contrario de lo que se plantea en algunas lecturas de la novela, Santa Teresa nada tiene que ver con Macondo ni con Comala como “ciudad mítica”. Por lo general, la comparación se da así: si Macondo es el origen mítico de Latinoamérica, el comienzo del Archivo, Santa Teresa puede ser apreciada como su posible final apocalíptico.<sup>17</sup> Una crítica a este tipo de visión estereotipada de la violencia aparece en la novela en la discusión entre la diputada Azucena Esquivel y el detective Loya, a quien la diputada contrata para resolver la desaparición (y posible muerte) de una amiga muy cercana. La diputada, narradora de este fragmento, le pregunta muy ofuscada al detective una y otra vez si su amiga ha muerto, pero éste no se resuelve a responder. Ella lo increpa:

¡O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó muy seriamente. Lo miré con ganas de abofetearlo [. . .] No, le dije, en México ni en ninguna otra parte del mundo alguien puede estar más o menos muerto. Deje de hablar como si fuera un guía turístico [. . .] Loya sonrió. ¿De que se ríe?, le pregunté. Me ha hecho gracia lo del guía turístico, dijo. Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera *Pedro Páramo*, dije. Es que tal vez lo sea, dijo Loya. No, no lo es, se lo puedo asegurar, dije yo. (779–80)

Si existe alguna relación entre los crímenes (o la violencia en general) y el espacio, esta puede plantearse en términos socio-económicos: en la novela, se dice reiteradas veces que gran parte de las mujeres asesinadas trabajaban en las maquiladoras, industrias extranjeras que se instalan en suelo mexicano para abaratar los costos de producción. Existen conexiones entre los crímenes y el narcotráfico, la policía y las autoridades. Sin embargo, la novela no plantea ningún tipo de solución ni cierre, de hecho no podría decirse que *2666* tenga claramente un principio o un final. Las distintas “partes” podrían ser leídas en otro orden y el resultado sería similar.

Uno de los hilos conductores de las distintas “partes” que conforman *2666* es, como sabemos, Santa Teresa, ciudad que siempre aparece ante los personajes del Primer Mundo que la visitan como una “ciudad inagotable” (171). Los críticos europeos se refieren constantemente a la inconmensurabilidad de la ciudad y a la sensación de caos que les produce. Es posible conjeturar que la enigmática figura de Benno von Archimboldi les produce una sensación similar a los críticos. La búsqueda por momentos obsesiva del misterioso escritor—búsqueda que los lleva a Santa Teresa—, es prueba de ello. Los críticos anhelan que todo sentido de la obra de von Archimboldi sea explicado, que toda posible laguna in-

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, los artículos ya mencionados de Paz Soldán y Rodríguez de Arce.

terpretativa sea resuelta. Por eso, para resolver todas sus dudas e inquietudes, deciden encontrar al escritor en cuestión. No sólo han leído todos sus libros, sino que los han analizado, criticado y discutido. Han participado en todos los congresos y seminarios posibles (incluido el ya mencionado congreso “La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX”). El viaje de los cuatro críticos a Santa Teresa (anécdota con la que comienza *2666*) narra, de este modo, la gesta (fracasada) de un “cierre”: Pelletier, Moroni, Espinoza y Norton quieren producir la sutura total, acortar la relación entre ellos (críticos y lectores) y él (autor), verle (por fin) la cara y así eliminar todas las ambigüedades y las dudas, llenar los posibles huecos vacíos. El narrador no deja de burlarse de este gesto por la ingenuidad que implica el anhelo del “cierre”, de la “síntesis”. Bolaño parece sugerir que la única manera lo *posible* se vuelve decible y visible sólo en la literatura. En *2666*, así como en otras novelas y relatos de Bolaño, la síntesis final no se produce, y es este gesto el que apunta una y otra vez a la relación entre la realización de lo posible y el vacío que garantiza esa posibilidad.<sup>18</sup>

Los críticos, como ya sabemos, no encuentran a Benno von Archimboldi. La pregunta inevitable es, ¿y si lo hubieran encontrado, *qué*? ¿Habrían resuelto sus dudas? ¿Habrían llenado las lagunas, los huecos vacíos? ¿Quién es, finalmente, Benno von Archimboldi? “La parte de Archimboldi”, sección final de la novela en la que se cuenta la vida de Hans Reiter (Benno von Archimboldi), aventura quizá posibles respuestas a estas interrogantes. Se puede decir que Hans Reiter poco o nada tiene que ver con el escritor que estos críticos imaginan. Sin embargo, en el contexto de este análisis lo que más interesa es el final de la novela, la última frase del libro. Pero, ¿es un final?: “Poco después [Archimboldi] salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México” (1119). Si *2666* comienza narrando la gesta de un anhelado “cierre”, la novela finaliza con una gesta sobre lo posible, sobre el “inicio” de la ficción: en definitiva, es el viaje de Hans Reiter a México el que desencadena el resto de la anécdota, las múltiples búsquedas, los encuentros y desencuentros, las apariciones y desapariciones (y no hay que olvidar que, en primer lugar, el viaje de Hans Reiter a México también ha sido motivado por una búsqueda, en este caso, la búsqueda de su sobrino inculcado de los asesinatos que ocurren en la ciudad). Con el final de *2666* Bolaño instala la ficción una vez más en el espacio de lo posible, e invita al lector a entrar en el territorio de la elucubración y la duda, de lo que él llama el terreno de “las colisiones y los desastres” (Braithwaite 92). Invita a presenciar, y las palabras son de Duchamp, “la figuración de un posible” que es toda novela, todo relato, todo poema. La ficción como “la figuración de un posible”: otra manera de decir “arte”.

## O B R A S C I T A D A S

Aguilar, Paula. “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la post-dictadura chilena”. Paz Soldán y Faverón Patriau 145–62.

<sup>18</sup> Basta con pensar, por ejemplo, en el gráfico final de *Los detectives salvajes*: la novela termina con una pregunta y un dibujo entrecortado. Sobre este novella recomiendo las excelentes lecturas de Grñnor Rojo y Alan Pauls.

- Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. London: Verso, 2001.
- Benmiloud Karim y Raphaël Estève, coords. *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: PU de Bordeaux, 2007.
- Bisama, Adolfo y Álvaro Bisama. “Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura”. *Moreno* 2006: 21–30.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bosteels, Bruno. “In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia’s ‘Homenaje a Roberto Artl’”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 12.2 (2003): 229–59.
- Braithwaite, Andrés, comp. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: U Diego Portales, 2006.
- Candia, Alexis. “2666: La magia y el mal”. *Taller de Letras* 38 (2006): 121–39.
- Déotte, Jean Louis. “El arte en la época de la desaparición”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. 149–61.
- Domínguez Michael, Christopher. “La literatura y el mal”. *Letras Libres* 7.75 (2005): 66–68.
- Echeverría, Ignacio. “Nota a la primera edición”. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. 1121–25.
- Espinosa, Patricia, comp. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS, 2003.
- . “Entre el silencio y la estridencia”. *Espinosa* 2003: 13–32.
- . “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño” *Estudios filológicos* 41 (2006): 71–79.
- Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. Paz Soldán y Faverón Patriau 127–44.
- Galdo, Juan Carlos. “Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Hipertexto* 2 (2005): 23–34.
- Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*”. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana 1990–2000*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 17–31.
- González, Daniuska. “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”. *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción* 488 (2003): 31–45.
- Grüner, Eduardo. “Elogio del fantasma. Memoria / Imagen: la Historia y el Doble”. *SyC* 7 (1996): 43–55.
- Herlinghaus, Hermann. “Sobre la “in subordinación” de la memoria y sus narraciones críticas”. *Pensar en/la postdictadura*. Ed. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. 57–71.
- Herralde, Jorge. *Pera Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.
- Jennerjahn, Ina. “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las ‘acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.56 (2002): 69–86.
- Labbé, Juan Carlos. “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras* 32 (2003): 91–98.
- Manzoni, Celina, ed. *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- , Dunia Gras y Roberto Brodsky, coords. *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953–2003): simposio internacional*. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, 2005.
- Moreno Fernando, coord. *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Poitiers: U de Poitiers / CNRS, 2005.

- , coord. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006.
- Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM/Universidad ARCIS, 2000.
- Pauls, Alan. “La solución Bolaño”. Paz Soldán y Faverón Patriau 319–29.
- Paz Soldán, Edmundo. “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”. Paz Soldán y Faverón Patriau 11–30.
- y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Plaza, Dino. “La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile*”. *Moreno* 2006: 91–102.
- Promis, Jorge. “Poética de Roberto Bolaño”. *Espinosa* 2003: 47–64.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée, 2004.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.
- . *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: MACBA, 2005.
- . *El inconsciente estético*. Trad. Silvia Duluc, Silvia Constanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: Del Estante, 2006.
- Richard, Nelly. “‘Arte y política’: lo político en el arte”. *Arte y política*. Ed. Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. Santiago de Chile: ARCIS, 2005.
- . “Imagen-recuerdo y borraduras”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. 165–72.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. “Una primera aproximación a 2666 de Roberto Bolaño”. *Dal Mediterraneo l'America: storia, religione, cultura* (2006): 175–211.
- Rojo, Grínor. “Sobre *Los detectives salvajes*”. *Espinosa* 2003: 65–75.
- Rosenbaum, Alan S., ed. *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder, CO: Westview, 1996.
- Vargas Vergara, Mabel. “El lector enfermo: caos y catástrofe en *Nocturno de Chile*”. *Moreno* 2006: 57–65.
- Villoro, Juan. “La batalla futura”. *Braithwaite* 9–20.