

**La superficie de los cuerpos deshumanizados
ante los problemas de la narración en 2666 de Roberto Bolaño
- la epifanía formal del vacío interesante -**

Tokio Kuge*
tocky418@gmail.com

Resumen Este artículo analiza los diálogos internos en *2666* de Roberto Bolaño acerca de los problemas de narrar los feminicidios. Se problematiza el funcionamiento de la superficialidad impuesta a los cuerpos tanto de los asesinos como de las víctimas, el cual promueve la banalización de la violencia y la eliminación de las intervenciones discursivas en la violencia. Los diálogos muestran la posibilidad de jugar con la lógica de dicho funcionamiento y hacerlo incurrir en la inoperancia. Esta inoperancia lleva a la provocación del interés, la comunicación del dolor, la posición narrativa como frontera nacional y la duplicación de la culpa. A través del artículo, *2666* muestra el papel de la escritura y la posición de la ficción frente a la violencia situada fuera del lenguaje.

Palabras clave:

Roberto Bolaño, *2666*, narración, violencia, cuerpo, identificación, banalización, ausencia, escritura, forma, nacionalidad, explicación, plagio

**The surfaces of dehumanized bodies
in the face of narrative problems in 2666 by Roberto Bolaño
- the formal epiphany of the interesting void -**

Abstract This article analyzes the internal dialogues about the problems of narrating feminicides in *2666* by Roberto Bolaño. The novel problematizes the function of superficiality imposed upon bodies not only of the victims but also of the murderers. This function promotes the banalization of the violence and the elimination of discursive interventions in the violence. The internal dialogues show the possibility of the game within the logic of such function, which as a result incurs its ineffectiveness. This ineffectiveness leads to the provocation of interest, the communication of pain, a narrative position as the international borderline and the duplication of sin. *2666* shows the role of writing and the position of fiction through this article, in the face of the violence situated outside language.

Keywords:

Roberto Bolaño, *2666*, narration, violence, body, identification, banalization, absence, writing, form, nationality, explanation, plagiarism

0. La problematización de la violencia y la identidad narrativa

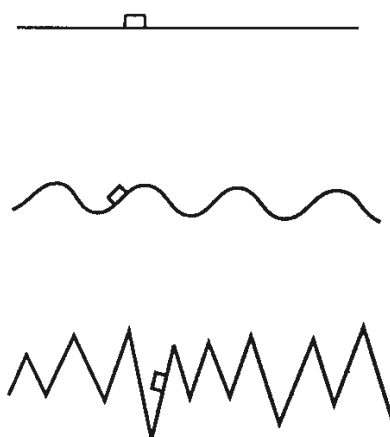
El estudio de la literatura de Roberto Bolaño ha mostrado varias perspectivas acerca de su obra, al mismo tiempo que parece estar de acuerdo con que su tema principal es el mal (González, 2011; Huneus, 2011). El cuestionamiento del acto artístico dentro de sus novelas casi siempre tiene que ver con su complicidad con asesinatos, torturas, plagios, la ideología nazi o la

* Este artículo es un requisito de la obtención del grado de magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. El estudiante viene de la maestría de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio con su convenio de doble titulación.

estructura social que causa la marginación implacable de los individuos de ciertos estatus (Elmore, 2008). Se muestra una imposibilidad de concebir el arte como algo que pueda romper la cadena del mal que parece abarcar todas las esferas de la vida humana con su violencia (Borsò, 2015). Este punto es la razón por la que el fracaso o la derrota de la modernidad es uno de los aspectos más destacados de su literatura. La muerte de la poeta que creó la vanguardia mexicana en los años veinte - Cesárea Tinajero - en *Los detectives salvajes* y los feminicidios en una ciudad fronteriza en el norte de México que se describen en *2666* han llamado la atención de la crítica (García Ramos, 2017; Logie, 2014). La violencia se vuelve inevitable, normal, fácil y vulgar (Bolaño, 1996b; Bolaño, 2000). En la obra de Bolaño podemos observar una visión en la que todos acaban por participar del asesinato de los marginados (Bolaño, 1996a).

Por otra parte, muchos estudios han señalado en la literatura de Bolaño unos intentos de abrir una posición artística que no se reduce a la división entre la derecha y la izquierda, el *establishment* y el arte *underground* o la tradición y la vanguardia. Esta observación se debe al uso de varios registros o géneros en cada obra, la tematización del plagio, la inclusión del mundo de los críticos en la ficción, la asunción narrativa de la burocracia nazi o la problematización de las fronteras nacionales (Echevarría, 2008; Witthaus, 2015; H. Corral, 2017; Donoso, 2009; Ruisánchez, 2010). Se puede ver la intención de no ser parte configurada de dichas dicotomías, pero no se trata de alguna alternativa ni de la tercera opción. Más bien, la apertura del lugar escritural se intenta cuestionando, jugando con o enfrentándose con, el paradigma ya establecido que clasifica un discurso como “chileno” o “mexicano”, por ejemplo. En otras palabras, parece que la literatura de Bolaño trata de señalar un vacío que necesita dicotomías, la estructura de poder, el sistema clasificatorio y las fronteras nacionales, a los que no se reduce. Incluyendo los paradigmas divisionarios en sí, su obra asume y muestra la dinámica entre los extremos, como el único poema publicado por Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*.

Sión



(Bolaño, 1998, p. 376)

La línea abismal que escinde los dos lados destaca sin identificarse con un lado ni con el otro. Esta dinámica activada dificulta determinar en cuál lado se sitúa lo que está sobre el abismo y, al mismo tiempo, expresa cierta inestabilidad y anomalía. Si es imposible clasificar la literatura de Bolaño, puede que la violencia que está escrita también revele una ininteligibilidad que requiere de los pensamientos como reacción. En otras palabras, la obra bolañesca le ofrece el contexto opaco a la violencia y la representa como algo irreductible e innatural. Si pensar

dudando los clichés clasificatorios va en contra de la banalidad del mal (Arendt, 2013), la apertura de la posición abismal se puede considerar como una apuesta escritural que intenta mantenerse en contra del arte involucrado en la banalización de la violencia.

A partir de lo anterior, este estudio propone analizar la propuesta narrativa de *2666* empezando por ver cómo se problematiza la narración de la violencia real dentro del mundo ficticio. Este enfoque rara vez se ha seguido. La mayoría de los estudios trata de cómo se narra la violencia o introduce la problematización de la narración desde fuera de la obra. Aquí se propone la hipótesis de que dentro de *2666* hay diálogos que muestran los problemas de la narración acerca de la violencia y también unas respuestas tentativas. Todas estas respuestas tienen que ver con unos cuerpos ya deshumanizados que no narran los feminicidios. Están deshumanizados en el sentido de que no los consideran como seres humanos que tienen su modo de percibir lo que les pasa, sino como signos, etiquetas, imágenes o datos. Se argumenta que la superficialidad impuesta a estos cuerpos traiciona lo que se intenta con dicha deshumanización –la interpretación o la calculación fácil– y revela unos aspectos suyos como identidades imposibles de determinar. Consecuentemente, cada cuerpo deshumanizado muestra su existencia como un vacío al que uno, dos o tres personajes son llevados como confrontación con lo que antes ignoraban.

Las perspectivas de la lectura se configuran desde el fondo del centro de la obra: las últimas páginas de la cuarta parte. Este procedimiento considera la estructura de *2666*, pero al mismo tiempo va en contra de su orden, que propone la lectura de las primeras tres partes como contexto de la cuarta parte. Cuando el análisis señala que las primeras partes responden a los problemas preguntados en la cuarta parte, *2666* se lee como una novela bilateral, que consigue su autonomía gracias a la tensión contenida. En el sentido de que se intenta la comprensión de la complejidad dentro de un ser escritural en la forma dialógica, este estudio muestra su corte hermenéutico. Se evita ver *2666* como una parte del “universo Bolaño”, en el que según algunos estudios varios personajes traspasan las fronteras de cada novela o poema gratuitamente (Andrews, 2014; Pérez López, 2017). Más bien, se considera el hecho de que *2666* se ha presentado como una novela autónoma, porque la diversidad en el mundo ficticio no destaca sin el fondo de unidad. Por esta razón, el análisis presta mayor atención a unos elementos que desempeñan unos papeles cruciales en la novela, como el escritor Benno von Archimboldi, el libro de geometría, el prisionero Klaus Haas y los judíos griegos enviados a Polonia en la Segunda Guerra Mundial. Después de la confirmación de cómo cada ente se identifica en la obra, se intenta ver cómo dicha identificación incurre en la inoperancia debido a la lógica de la misma identificación. Esta contradicción tiene que ver con la diferencia entre la persona y el cuerpo, la cual posibilita hablar en un plano común de los cuerpos deshumanizados que pertenecen a las personas de diferentes estatus sociales, ya que la representación deshumanizante en la obra ignora tal división. Este análisis no trata de configurar un cuerpo humano antes de la operación deshumanizante, sino que empieza en los cuerpos ya deshumanizados.

1. Los problemas de la narración

1. 1. La inutilidad generalizada

Las últimas páginas de la cuarta parte de *2666* muestran varias problematizaciones de la narración sobre la violencia real con cuatro episodios intercalados en sus páginas. El primer problema de la narración es su inutilidad, generalizada por el sistema discursivo que con la

autoridad convierte la violencia en unos signos del presente en medios de comunicación de masas.

La narración más clara acerca de los feminicidios en los años noventa en Santa Teresa - la ciudad ficticia y fronteriza en el norte de México – es llevada a cabo por Klaus Haas, un prisionero alemán-norteamericano en la misma ciudad. Está detenido como presunto asesino de las mujeres. Aunque esté encarcelado, logra comunicarse con la gente fuera de la prisión y realiza unas ruedas de prensa en las que habla de los feminicidios. En la última sesión, él declara que sabe quiénes son los asesinos verdaderos, los nombra y también revela sus relaciones con la industria de las maquiladoras, el negocio del narcotráfico y la policía. Aparentemente, la información ofrecida resuelve el misterio de los feminicidios, los cuales constituyen el centro de *2666*. Sin embargo, la narración de Haas no lleva al detencimiento de los asesinos denunciados ni a la aclaración suficiente de más detalles acerca de lo que pasa en Santa Teresa, porque no le interesa a casi nadie. Los periodistas están aburridos por lo que Haas dice y se publica en sus periódicos y pocos vienen a la rueda de prensa. La policía no le da la credibilidad a la versión de Haas. La falta de interés lleva lo que se narra a la banalización y el olvido, por más verdad que contenga.

La desatención a los feminicidios se puede observar en la situación de los que trabajan como autoridad. A la policía no le interesa la explicación de los feminicidios, hasta tal punto que abandona su trabajo vaciando el comisario. El Departamento de Delitos Sexuales de Santa Teresa - una entidad gubernamental - no tiene a nadie más que a una empleada. Como emisores informativos, ambas entidades muestran la relación con el periodismo. En cuanto a los receptores, por ejemplo, se aclara que la noticia de la profanación de la iglesia le llamó mucha más atención a la sociedad de Santa Teresa que los feminicidios. Aunque aparezca una vidente en un programa de la televisión hablando de los feminicidios, ni siquiera las que trabajan en las maquiladoras, las que están más expuestas al peligro de volverse las víctimas, le hacen caso.

Al final de la cuarta parte, se narra el último feminicidio del año 1997 y en el mismo párrafo se dice que “[l]as navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual” (Bolaño, 2004, p. 791). El desinterés por los feminicidios está generalizado en todas las partes de la ciudad y parece imposible que los discursos acerca de los feminicidios puedan intervenir en tal situación. Es como si no valiera la pena narrar, dado que casi nadie que resida en Santa Teresa piensa que tal narración pueda considerarse importante.

1. 2. La imposibilidad impuesta

Lo que se ve a lo largo de toda la cuarta parte es la descripción de los cadáveres de las víctimas de los feminicidios. En la mayoría de los casos, se encuentra el cadáver, llega la policía, se realizan el dictamen forense y la investigación policial, atrapan o no al asesino y el caso se olvida. La descripción de los asesinatos casi siempre se basa en el informe del forense, el cual está incorporado en la narración sin paréntesis ni guion. Es decir, aunque se supone que en el mundo ficticio el forense narra los feminicidios, ese acto de narración frecuentemente no se muestra en las páginas de la cuarta parte y más bien está aprovechado por el narrador. Bajo este aspecto, el caso justo antes de la conferencia de prensa de Haas es especial.

El uno de junio Sabrina Gómez Demetrio, de quince años de edad, llegó a pie al hospital del IMSS Gerardo Regueira, con heridas múltiples de arma blanca y dos balazos en la espalda. Fue ingresada de inmediato en la unidad de urgencias, en donde al cabo de pocos minutos falleció. Pronunció pocas palabras antes de morir. Dijo su nombre y mencionó la calle donde vivía con sus hermanas y hermanos. Dijo que había estado encerrada en una Suburban. Dijo algo sobre

un hombre que tenía cara de cerdo. Una de las enfermeras que intentaban pararle la hemorragia le preguntó si ese hombre la había secuestrado. Sabrina Gómez dijo que lamentaba no ver nunca más a sus hermanos. (*Ibid.*, pp. 715-716)

Es el único caso en el que la víctima narra el asesinato después de volverse víctima. Las descripciones de los feminicidios que siguen aceleran su deshumanización, la cual objetiva los cadáveres como uno de los signos, etiquetas, imágenes o datos para la investigación. La desaparición de la siguiente víctima es reportada por el asesino mismo; alrededor de la nuca de la siguiente víctima está atado un sostén negro; las últimas personas con las que se vio a la siguiente víctima se llaman el Mono, el Tamaulipas y la Vieja; el novio o exnovio de la siguiente víctima se llama el Chino y se dice que es como un fantasma; las heridas punzantes de arma blanca que se observan en el siguiente cadáver las cuenta un policía hasta el número treintaicinco; el siguiente cadáver está semienterrado en un agujero cuyo tamaño es obviamente insuficiente; la descripción de la vida de la siguiente víctima se multiplica y queda indefinida; la siguiente víctima es identificada con la chamarra rosa con rayas verticales negras y blancas; acerca del hallazgo del siguiente cadáver se dice que “[I]a verdad es que nada tenía sentido.” (*Ibid.*, p. 743); el asesinato de la siguiente mujer se describe como “ajuste de cuentas” (*Ibid.*, p. 748).

Angélica Ochoa tenía un impacto de arma de fuego en la sien izquierda con orificio de salida por el oído derecho. Una segunda bala en la mejilla, con salida en el lado derecho del cuello. Una tercera bala en la rodilla derecha. Una cuarta en el muslo izquierdo. Y una quinta y última bala en el muslo derecho. La secuencia de los disparos, pensó Juan de Dios, probablemente se inició por la quinta bala y terminó con la primera, el tiro de gracia en la sien izquierda. [...] Probablemente, pensó Juan de Dios sentado al volante de su coche, el coche detenido en una esquina oscura, el asesinato no había sido premeditado. Probablemente, al principio, la Venada sólo quiso hacer daño o atemorizar o advertir, de ahí el balazo al muslo derecho, luego, al ver el rostro de dolor o de sorpresa de Angélica, a la rabia se le añadió el sentido del humor, el abismo del humor, que se manifestó en un deseo de simetría, y entonces disparó sobre su muslo izquierdo. A partir de ese momento ya no pudo contenerse. Las puertas estaban abiertas. Juan de Dios apoyó la cabeza contra el volante y trató de llorar pero no pudo. (*Ibid.*, pp. 748-749)

La mirada de los que están a salvo convierte un cuerpo humano en algo como una pantalla de un videojuego e imposibilita cualquier empatía humana. Dado que los muertos no pueden narrar, esta cadena de la deshumanización asesina justo después del caso relevante de Sabrina Gómez implica la imposición de la imposibilidad de la narración. Más bien, parece que los asesinos narran con los cadáveres femeninos convertidos en los significantes que la gente lee. Esta estetización de las materialidades humanas hace que nadie tome la perspectiva de los cadáveres. La posición narrativa de la víctima pasa del sujeto al medio a través del objeto. La respuesta a tal problema será la atención al medio de la escritura.

1. 3. La posición inadecuada

Otra problematización de la narración sobre los feminicidios está planteada en la historia del ex agente del FBI Albert Kessler, quien es invitado a Santa Teresa con el pretexto de hacer un curso de capacitación a la policía de Sonora. El cuestionamiento a esta invitación se hace en el mundo ficticio.

¿Y es que en México no hay criminólogos capaces de colaborar con la policía? ¿El profesor Silverio García Correa, por ejemplo, no es lo suficientemente bueno? ¿No fue acaso el mejor psicólogo de su promoción en la UNAM? ¿No obtuvo un master en criminología por la Universidad de Nueva York y otro master por la universidad de Stanford? ¿No hubiera salido

más barato contratar al profesor García Correa? ¿No hubiera sido más patriótico encargarle un asunto mexicano a un mexicano que a un norteamericano? ¿Y, a propósito, sabe hablar español el investigador Albert Kessler? ¿Y si no sabe, quién va a servirle de traductor? ¿Trae él a su propio traductor o le van a poner uno de aquí? (*Ibid.*, p. 720)

La invitación de Kessler se lleva a cabo con alguna intención de las autoridades justo después de la rueda de prensa de Haas, y atrae mucha más atención a los que viven en Santa Teresa que los feminicidios mismos y la narración de Haas. Por otro lado, en la cita se cuestiona con ironía si Kessler es una persona “adecuada” para meterse en el asunto, con el énfasis en su nacionalidad. Esta ironía toma cierta distancia con tal paradigma y acaba por admitir su funcionamiento en la sociedad “mexicana”. Consecuentemente, se problematiza su uso de lengua.

La nacionalidad y las dificultades para hablar español de Kessler parecen afectar su esfera de actividad, no tanto por la incapacidad misma del uso de lengua como por la necesidad social de discreción. En su primera conferencia de prensa Kessler no contesta a ninguna pregunta que le hacen los periodistas acerca de los feminicidios. El día de la llegada a Santa Teresa Kessler sale del hotel de una manera clandestina y da una vuelta por los barrios en taxi, pero un coche de la policía siempre lo sigue. Después de la cena del mismo día a la cual está invitado se habla de los crímenes “con prudencia al principio excesiva” (*Ibid.*, p. 741), y cuando Kessler pide la opinión del cónsul de los Estados Unidos “[a] algunos no les pareció de buen tono empezar por el norteamericano. Y menos aún hacerle la pregunta en su condición de ciudadano norteamericano.” (*Ibid.*). Esa noche Kessler “soñó con un cráter y con un tipo que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó.” (*Ibid.*, p. 742). Esta exterioridad que también está indirectamente enfatizada por los judiciales (“Aquí es usted nuestro invitado, señor Kessler. Aquí está usted en su casa, señor Kessler.” (*Ibid.*, p. 747)) lleva al menosprecio de su narración acerca de la situación de la ciudad (“Los policías, por el contrario, sonrieron con disimulo. El tono de Kessler les pareció ingenuo. El tono de un gringo.” (*Ibid.*, p. 756)). Su posición narrativa desde el punto de vista de su nacionalidad está siempre cuestionada en la historia contada y, aunque el narrador muestra cierta ironía hacia este cuestionamiento, no puede dejar de describirlo. Así se muestra el funcionamiento del paradigma nacionalista que sigue poniéndoles las restricciones sociales a las narraciones hechas por los extranjeros.

1. 4. La incapacidad explicativa

Una diputada del PRI, Azucena Esquivel Plata, muestra la otra problematización de la narración. Ella cuenta la desaparición de su amiga Luz María Rivera, cuyo nombre decidido por ella misma es Kelly Rivera Parker. Si Esquivel es de la clase alta, la familia de Rivera es lo que se llama advenediza. La narración de Esquivel muchas veces toca el tema de cómo es México o cómo son los mexicanos, el cual se vincula con la responsabilidad y la capacidad de explicar lo mexicano o lo que pasa en México. Además, esta cuestión se plantea con la mención de la soberanía: una territorialidad. “¿Y sabe lo que es tener clase? Ser, en última instancia, soberano. No deberle nada a nadie. No tener que dar explicaciones de nada a nadie.” (*Ibid.*, p. 740) Si en el apartado anterior se ha mencionado cierta opresión social sobre las actividades discursivas del extranjero Kessler, aquí se descarta la necesidad explicativa de los mexicanos o la clase dominante de México. De hecho, la falta de explicación acerca de algo en México se menciona con la concepción de “lo mexicano”.

Podría escribir un tratado sobre los resortes secretos de la sentimentalidad de los mexicanos. Qué retorcidos que somos. Qué sencillos parecemos o nos mostramos ante los demás y en el

fondo qué retorcidos que somos. Qué poquita cosa que somos y de qué manera tan espectacular nos retorremos ante nosotros mismos y ante los demás, los mexicanos. ¿Y todo para qué? ¿Para ocultar qué? ¿Para hacer creer qué? (*Ibid.*, pp. 744-745)

Por otra parte, Luz María Rivera es una mexicana que ha mostrado una intención de tener cierta independencia contra “lo mexicano”, eligiendo por su cuenta el nombre norteamericano Kelly. En la última conversación con Esquivel, que se hace telefónicamente, Kelly le dice que está metida en un problema, pero no lo puede decir, y Esquivel no puede explicar el problema de Kelly. Al cabo de tres meses Kelly desaparece en Santa Teresa después de su trabajo para un banquero que lava dinero para el cártel de Sonora y tiene buenas relaciones “profundas” con el PRI, lo que significa que esa conexión tiene su raíz en un tiempo tan lejano que es sólo posible imaginarlo. Esquivel va a Santa Teresa y habla con la gente de la autoridad, pero “[t]odos incurrieron en mentiras e incongruencias.” (*Ibid.*, p. 775). Después de volver al DF contrata a un detective y éste le informa a Esquivel de los detalles de las actividades profesionales de Kelly, las cuales incluyen unos trabajos para un empresario con intereses en las maquiladoras. Sin embargo, ni siquiera puede constatar si Kelly está viva o muerta, aunque dice que el caso ya está cerrado.

¿Quiere decir que cree que Kelly está muerta?, le grité. Más o menos, dijo sin perder un ápice de compostura. ¿Cómo que más o menos?, grité. ¡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. Qué tipo tan frío y reservado era ése. No, le dije casi silabeando, ni 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. O mi amiga está viva, y entonces quiero que la encuentre, o mi amiga está muerta, y entonces quiero a sus asesinos. Loya sonrió. ¿De qué 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. (*Ibid.*, pp. 779-780)

La incapacidad explicativa del detective viene de la reducción de lo que le ha pasado a Kelly a la mezcla mítica de la ficción y la realidad. *Pedro Páramo* es la ficción que no trata de intervenir en la realidad como ficción sino de configurarse como origen de la realidad mexicana como una de las últimas expresiones de su tierra, que es lo más concreto de su mundo. Es la ficción que se funde con la realidad y fortalece la imaginación nacional que los guías turísticos utilizan para que los turistas reduzcan todo lo que ven en México a las imágenes “originales” e “inmutables” de México y se elimine lo que no se adecua a tal estereotipo. Kelly se vuelve la víctima de los feminicidios sin poder hablar, y los prestigiados que pertenecen al Estado tampoco los pueden explicar con la mexicanidad imaginada. Esquivel no ignora lo que el paradigma nacional le impone.

Tampoco puedo entregar mis informes a la policía gringa. Por una cuestión de patriotismo, al fin y al cabo, le pese a quien le pese (empezando por mí) soy mexicana. Y además diputada mexicana. Esto lo resolvemos nosotros a chingadazos, como siempre, o nos hundimos juntos. (*Ibid.*, p. 789)

Si por un lado ante la narración de Kessler se reconoce la frontera discursiva, por otro lado Esquivel se enfrenta con la necesidad de desguazar la imagen de la estado-nación a la que asume pertenecer.

2. Los cuerpos deshumanizados

2.1. Un cuerpo ausente

En la primera parte de 2666, los signos de la ausencia del cuerpo deshumanizado provocan la narración sobre su desaparición. Posteriormente, la desaparición de estos signos de la ausencia provoca el interés por otras desapariciones de cuerpos deshumanizados. Se trata del escritor Benno von Archimboldi, quien no es visto por los cuatro críticos literarios que estudian su obra. Las huellas - los signos del pasado y la ausencia - del escritor llevan a tres de ellos a Santa Teresa, aunque Archimboldi no haya escrito nada acerca de esa ciudad. Allí, sus huellas desaparecen y ellos se interesan por los feminicidios.

Santa Teresa aparece en lugar de Archimboldi: el espacio aparece en lugar del cuerpo ausente. Las huellas de Archimboldi parecen corroborar este punto. Sus características mencionadas son su chaqueta holgada como protección contra la inclemencia de la naturaleza, su contorno en la forma del signo “L” como si fuera una silla abstracta y la obstinación como si fuera una mula o un paquidermo. Un dirigente cultural del gobierno mexicano lo ha visto y dice: “Tiene la piel llena de manchas.” (*Ibid.*, p. 168). Él también dice que Archimboldi tiene los ojos de un ciego aunque no esté ciego. Todas estas observaciones se refieren a su piel y también al espacio como un vacío que la rodea: entre su piel y el forro de su chaqueta, sobre la silla figurada o el lomo de una mula o un elefante y alrededor del ciego. Lo que ocurre en Santa Teresa es la desaparición de las huellas de Archimboldi.

Otro cuerpo ausente alrededor del cual se revela el vacío espacial es el de Liz Norton, una de los cuatro protagonistas. De ellos, dos críticos masculinos la pretenden obsesivamente en lugar del cuerpo de Archimboldi. Consiguen ser sus amantes pero luego se vuelven distanciados por ella, quien les resulta ausente. La ausencia de Norton se expresa como signo, principalmente como incumplimiento del *ménage à trois*. También se declara que después de la muerte de Norton como una figura de Medusa, se encontrará el amor verdadero. Sin embargo, en Santa Teresa el amor entre los tres se realiza pronto, sin ninguna dificultad. Este suceso afecta el equilibrio físico y mental de Norton hasta tal punto que regresa a Europa antes que los otros dos.

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. (*Ibid.*, p. 179)

El signo de la ausencia de Norton es la escenografía de papel. Después de que esa máscara se quite, cientos de agujeros hechos en la tierra se revelan ante los dos críticos, y ellos se van a interesar por los feminicidios pronto.

Dicho de otro modo, los signos a los que son reducidos los cuerpos ausentes son unas máscaras que al ser quitadas hacen a sus lectores leer los vacíos en la tierra presente: la presencia revela su ausencia. Esta lógica de la producción de interés por desapariciones la experimenta también Norton, cuando ya de vuelta en Europa, visita una exposición retrospectiva de un pintor y conoce su muerte viendo la imagen de su obra maestra que es la exposición de su mano derecha cortada. Sale de la exposición, habla con el otro crítico Piero Morini sobre el asunto, va a su casa y en la noche descubre la silla de ruedas vacía de él. Tiene una conversación íntima con él y lo elige como pareja.

Después de este suceso, Norton les escribe un correo electrónico a los otros dos críticos, diciendo que va a revelar la razón verdadera por la que ella se fue de Santa Teresa. Pero ¿por

qué ahora en Europa y no antes en Santa Teresa? Además, ella escribe sobre los feminicidios y muestra su análisis acerca de las relaciones entre el sistema lingüístico del mundo de la cultura y el gobierno mexicano y los feminicidios. Tal vez Norton piensa que cuando los dos ex-amantes terminan la lectura de sus signos de ausencia y levantan sus miradas, se acercan más a lo que está pasando en Santa Teresa.

El análisis en este apartado puede ser una respuesta al problema de la inutilidad generalizada de la narración. Si los medios de comunicación de masas en Santa Teresa convierten los feminicidios en los signos presentes y normales en la cotidianidad de los residentes, la desaparición de los signos de la ausencia motiva a sus seguidores a hallar unos vacíos en su normalidad. Cuando unas máscaras desaparecen y no se encuentra ningún cuerpo humano, se expresan las desapariciones de las víctimas que están ocurriendo.

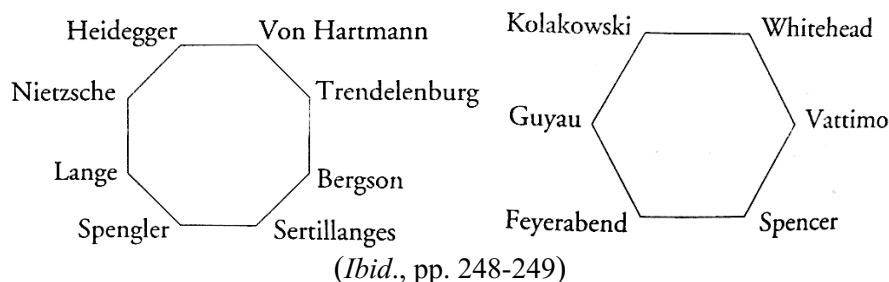
2.2. Un cuerpo inorgánico

La hipótesis de la lectura de la segunda parte es siguiente: se propone una escritura formalizada que incurre en el vaciamiento de su contenido y revela su materia inorgánica como la sangre cuya fuente resulta inidentificable. La escritura que más destaca es la de un libro intitulado *Testamento Geométrico*. Es descubierto por un profesor chileno de filosofía, Óscar Amalfitano, que viene de Barcelona a Santa Teresa. Vive con su hija Rosa y sin su esposa Lola, cuya muerte es probable pero no se confirma. La preocupación por Rosa debido a los feminicidios y su propia extranjería le acarrearán la des-comunicación con otra gente y un estado mental desequilibrado. En esta situación, Amalfitano parece acercarse al mundo de los muertos en la vida cotidiana. En las primeras páginas de la segunda parte él rememora la partida de Lola de su casa cuando vivían en Barcelona. A continuación, se encuentra con *Testamento Geométrico*.

Allí decía: *La presente edición es un homenaje que ofrecen a Rafael Dieste: Ramón BALTAR DOMÍNGUEZ, Isaac DÍAZ PARDO, Felipe FERNÁNDEZ ARMESTO, Fermín FERNÁNDEZ ARMESTO, Francisco FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Álvaro GIL VARELA, Domingo GARCÍA-SABELL, Valentín PAZ-ANDRADE y Luis SEOANE LÓPEZ.* A Amalfitano le pareció, por lo menos, una costumbre extraña el poner los apellidos de los amigos en mayúscula, mientras el apellido del homenajeado estaba en minúsculas. (*Ibid.*, pp. 239-240)

Si el nombre es la forma social del ser humano, las letras mayúsculas en el pasaje citado ponen en evidencia la existencia de la materia del libro - la tinta - cuya forma física está afectada por la forma social pero que para el entendimiento de Amalfitano no se resuelve como forma. Aquí la formalización abstracta del ser humano como nombre conlleva la revelación de que lo que se presenta como forma es la tinta negra. Por otro lado, la presentación del testamento es también una forma social, pero Amalfitano no lo lee. En cambio, cuelga el libro del tendedero de la ropa como una parte de la obra artística para despreocuparse del peligro del feminicidio: el libro no es la información sino una cosa. Además, según Amalfitano este acto es un homenaje - una forma social - a un *ready-made* de Marcel Duchamp cuya intención fue que un libro de geometría cobrara algo de vida siendo destrozado por la inclemencia de la naturaleza. Sin embargo, *Testamento Geométrico* es demasiado resistente como para ser afectado por el clima desértico de Sonora. Es decir, todas las intenciones de las formalizaciones sociales con el libro están traicionadas por la materialidad del mismo, porque no hay ninguna forma que no requiera la materia. Dentro de estas formas materiales, el contenido está vaciado. Amalfitano no entiende los caracteres mayúsculos, no lee el “testamento”, y su homenaje a Duchamp no cobra sentido. Precisamente, el libro está suspendido del tendedero de la ropa, la forma material que parece esperar algún cuerpo humano como su contenido. Un día después del homenaje,

Amalfitano distraídamente empieza a dibujar unas figuras geométricas con los nombres mayormente de los filósofos. Por ejemplo:



Después, se enfrenta con *Testamento Geométrico* colgado.

El libro de Dieste seguía tendido junto a la ropa que Rosa había lavado aquel día, una ropa que parecía hecha de cemento o de algún material muy pesado pues no se movía en absoluto mientras la brisa, que llegaba a rachas, mecía el libro de un lado a otro, como si lo acunara a disgusto, o como si pretendiera desprenderlo de las pinzas que lo sujetaban al cordel. Amalfitano sentía la brisa en su cara. Estaba sudando y las ráfagas irregulares de aire le secaban las gotitas de transpiración y ocluían su alma. Como si estuviera en el estudio de Trendelenburg, pensó, como si siguiera los pasos de Whitehead por la orilla de un canal, como si me acercara al lecho de enfermo de Guyau y le pidiera consejo. ¿Cuál hubiera sido su respuesta? Sea feliz. Viva el momento. Sea bueno. O por el contrario: ¿Quién es usted? ¿Qué hace aquí? Váyase.

Socorro. (Ibid., p. 250)

Los tres filósofos mencionados en la cita son los muertos que aparecen fuera de las figuras geométricas. El estudio de Trendelenburg, los pasos de Whitehead y el lecho de enfermo de Guyau son las materialidades imborrables que quedan después de sus salidas del mundo de los vivos. Amalfitano otra vez no capta el sentido de sus dibujos y está en el medio del contenido vaciado. De estas observaciones, se puede decir que el lecho de enfermo de Guyau, al que Amalfitano parece acercarse como aproximación al libro, se identifica como el punto izquierdo y medio del hexágono. El libro colgado y el punto dibujado son las formas materiales que están concebidas para tranquilizar a Amalfitano, el cuerpo vivo, pero están hechos de los papeles y la tinta negra, que no son vivos sino inorgánicos, muertos. La referencia al lecho de enfermo es la expresión de la frontera entre la vida y la muerte. La voz interna que pide el auxilio, obviamente, se refiere a un feminicidio.

En pocas palabras, la formalización de la realidad concreta como servicio a los seres humanos vivos lleva a su vaciamiento y pone en evidencia la materia concreta de la misma forma que les atrae como una gravedad y les acerca a lo que intentaban evadir o bloquear utilizando la misma forma. Esa materia es la de la escritura. Este análisis lleva a la confirmación de que la escritura es la interfaz entre los vivos y los muertos o los orgánicos y los inorgánicos, en términos de la materia. La escritura como forma social también se ejemplifica en las cartas de Lola - probablemente muerta - leídas y respondidas por Amalfitano solamente en su mente. Si la escritura tiene voz, será interna. Después de dibujar las figuras geométricas, Amalfitano empieza a oír una voz inaudible para los otros y según la cual es de su padre muerto. Sospecha la posibilidad de la telepatía de los araucanos, pero averigua que los telépatas han sido asesinados y en cambio sabe sus dos tipos de escritura basados en los nudos y los triángulos, como el *Testamento Geométrico* colgado del tendedero. Una reflexión cuestiona la autoría de la escritura como narración interna.

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (*Ibid.*, pp. 289-290)

Como el verbo “encachar” se refiere a la tauromaquia, no parece que la escritura pueda soslayar el escenario espectacular. Pero ¿el espectáculo tiene sentido sin espectador? Se trata de la lucha sin contenido metida en una forma cultural pero mortal. La analogía entre la espada y la pluma lleva a la analogía entre la sangre y la tinta, y la analogía entre el toro innombrable y el papel. Pero no es que el escritor escriba con su sangre sino que se derrama la sangre que no se sabe de cuál cuerpo proviene. En la escritura el sujeto de narración es el efecto del combate entre un cuerpo humano que lucha al borde de su vida y algo innombrable. El sujeto narrativo que se constituye es la herida como un vacío de la que emana la sangre escritural. La narración es la expresión del dolor mortal hecha de lo inorgánico, lo muerto. Es una escritura en la que el escritor mismo se vuelve sinsentido con la forma cultural y la única referencia a la obra resulta ser la materia textual, así escenificándose el proceso de lo orgánico a lo inorgánico, como la apertura de una herida mortal. Es la apertura de la posibilidad de la comunicación del dolor, la cual puede ser una respuesta al problema de la imposibilidad impuesta de la narración y la empatía.

2.3. Un cuerpo marginado

La observación de la tercera parte es siguiente: la identificación de los cuerpos humanos basada en sus nacionalidades es la causa oculta de los feminicidios y se intenta una posición narrativa que imposibilita dicha identificación. La configuración del protagonista, Quincy Williams, problematiza la toma de posición en cuanto a la narración acerca de la violencia. Es un periodista afroamericano que escribe para una revista de Nueva York para los negros, enfocando los temas sociales o políticos. Asume el nombre de Oscar Fate en su trabajo. El hecho de que su apellido asumido, Fate, signifique “destino” en inglés señala cierto poder imposible de resistir que afecta su identificación.

Con dichos contextos, Fate se encarga de un reportaje sobre una pelea de boxeo en Santa Teresa en lugar de otro periodista deportivo que unos negros de Chicago mataron. Se dirige a la frontera con México en coche y, casualmente, escucha a Kessler que habla de Santa Teresa en un restaurante. Se supone que es el año 2003, seis años después de su primera invitación.

- Tengo varias opiniones, Edward, y me gustaría que ninguna fuera publicada sin mi consentimiento.

El tipo joven se tapó la cara con las manos y dijo:

- Profesor Kessler, soy una tumba.

- Bien - dijo el tipo canoso -. Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (*Ibid.*, p. 339)

La frontera entre los cristianos en el circo y los espectadores está configurada como la línea fronteriza entre la ciudad mexicana de Santa Teresa y los Estados Unidos. A diferencia del

mapa geográfico, Santa Teresa está completamente rodeada por los Estados Unidos como si fuera su territorio. Los feminicidios son cometidos por varios tipos con signos de identidad. Si en el circo romano los leones comían los cuerpos cristianos, será válido ver en la escena de los feminicidios el proceso de abstracción después del cual no queda más que la muestra de las intenciones de los asesinos, las firmas. La relación entre la extraterritorialidad estadounidense y la reducción violenta de la corporalidad humana puede ser una razón de la discreción de Kessler, un investigador criminólogo de los Estados Unidos.

La complicidad entre la territorialidad nacional y la comida - la desaparición del cuerpo deshumanizado y la aparición del cuerpo humanizado - también se ve en el pensamiento de Fate en Santa Teresa.

Detrás del mostrador una quinceañera leía una revista. A Fate le pareció que tenía la cabeza muy pequeña. Junto a la caja había otra mujer, de unos veinte años, que se lo quedó mirando mientras él se dirigía a una máquina donde vendían hot-dogs.

- Tiene que pagar primero - dijo la mujer en español.

- No entiendo - dijo Fate -, soy americano.

La mujer le repitió la advertencia en inglés.

- Dos hot-dogs y una lata de cerveza - dijo Fate.

La mujer sacó un bolígrafo del bolsillo de su uniforme y escribió la cantidad de dinero que Fate tenía que darle.

- ¿Dólares o pesos? - dijo Fate.

- Pesos - dijo la mujer.

Fate dejó junto a la caja registradora un billete y fue a buscar al refrigerador la lata de cerveza y luego le indicó con los dedos a la adolescente de cabeza pequeña cuántos hot-dogs quería. La muchacha le sirvió los hot-dogs y Fate le preguntó cómo funcionaba la máquina de las salsas.

- Apriete el botón de la que prefiera - dijo la adolescente en inglés.

Fate le puso salsa de tomate, mostaza y algo que parecía guacamole a uno de los hot-dogs y se lo comió allí mismo.

- Está bueno - dijo.

- Me alegro - dijo la chica.

[...]

Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (*Ibid.*, pp. 358-359)

Los actos y las enunciaciones de las “mujeres” son mecánicos, más que burocráticos, como si ellas mismas fueran la máquina de vender. Lo que activa tal mecanización es la declaración de que Fate es americano. En su secuencia lógica, tanto más se vuelve secundaria su nacionalidad cuanto más se borra su presencia. En la cita, la ciudad mexicana de Santa Teresa es un lugar disponible en el que Fate puede aprovecharse de las relaciones internacionales de poder sin el prefijo “afro”. En los Estados Unidos, donde Fate es “afro”americano, el estómago de Fate está casi siempre mal. Si la imposición de la presencia nacional es la apropiación de comida, lo contrario será que los marginados según las etiquetas nacionales estén delgados, físicamente reducidos. Por ejemplo, una muchacha negra que Fate encuentra en la casa de su madre es muy delgada y el cuerpo de su madre se vuelve ceniza al inicio de la tercera parte. En la pelea de boxeo un afroamericano - o un americano - vence a un mexicano sin ninguna dificultad, y los mexicanos alrededor de Fate van a un restaurante que se llama “El Rey del Taco” y cuando Fate los acompaña no pueden disimular un desagrado. Después van a unas discotecas, uno de ellos que se llama “Corona” empieza a tocar a una mexicana sexualmente,

y alguien comienza a abofetear y patear a otra mujer. Así se puede leer el mecanismo del feminicidio: la extraterritorialidad impuesta de los Estados Unidos representa la falta de corporalidad y comida para los mexicanos y los motiva a manifestarse a sí mismos con sus firmas la apropiación de los cuerpos simbólicamente usurpados por los Estados Unidos como trabajadores en las maquiladoras, la mayoría de los cuales son mujeres.

En 2666, la dinámica violenta de las imágenes superficiales de nacionalidad no parece señalar su exterior. Si uno es americano, su persona es la causa oculta de los feminicidios en los que los mexicanos violan a las mexicanas para su corporalidad representada. Si uno es afroamericano, incurre en la falta representativa de su propia corporalidad. Bajo este aspecto, el cuerpo grande, blanco y delgado de Haas requiere la atención analítica. Todos estos tres aspectos de su cuerpo están enfatizados en la tercera parte con las palabras “gigante”, “albino” y “muy delgado” (*Ibid.*, pp. 439, 380).

En cuanto a la nacionalidad, es un estadounidense que está encarcelado en Santa Teresa, México, como presunto autor de los feminicidios. Además, justo antes de su encuentro con Fate para una entrevista al final de la tercera parte, Haas canta en alemán y hace notar su origen. Su nacionalidad doble no se reduce a un país y lo único que queda claro con respecto a México es su extranjería y la marginación estatal que recibe. Sin embargo, Haas hace una tensión con su exterioridad cuando antes de la entrevista habla en español, el lenguaje interior de México. Como la tercera parte acaba antes de que él formule algún discurso acerca de los feminicidios, lo que queda de su narración es su mera posición desgarrada entre el exterior y el interior de México. Esta desgarradura abre una posición narrativa como frontera nacional. Su delgadez gigantesca parece corroborar que no funciona bien la identificación con la nacionalidad que determina el reparto de la corporalidad. Consecuentemente, su blancura no se ve como superioridad corporal en los Estados Unidos o en México, sino como enfermedad. Frente a su posición narrativa, una periodista mexicana “se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar.” (*Ibid.*, p. 440). Aquí está quebrada la jerarquía discursiva entre los mexicanos y los extranjeros, la cual había hecho callar a Kessler como narrador inadecuado.

2.4. Cuerpos aniquilados

Un episodio central de la quinta parte señala el poder discursivo de la ficción como copia discordante de la realidad, el cual duplica la culpa del autor de la ficción aplicada a la realidad y lo lleva a la confesión explicativa. El análisis enfoca la causa más explícita del nacimiento del autor Archimboldi. Se trata de una parte del Holocausto en la Segunda Guerra Mundial en un pueblo de Polonia. El director del organismo estatal de los nazis, Leo Sammer, se encarga de quinientos judíos griegos que erróneamente han sido enviados al pueblo polaco. Tendrían que ser enviados a Auschwitz, y resulta que Sammer debe matar y enterrar a todos esos judíos. El plan de “deshacerse” exactamente de los quinientos judíos se traza en su cabeza como una ficción que va a ser real. Los judíos griegos están reducidos al número quinientos como un dato. Sammer no reconoce ninguna diferencia entre ellos, mientras que distingue a cada uno de sus subordinados.

Hay dos problemas contra el plan: las cargas mentales que fatigan a los encargados y la falta de espacio en la hondonada para los cadáveres debido a la materialidad de los ya enterrados. Al estar informado del segundo problema, Sammer va a la hondonada y allí con sus subordinados encuentra un lugar todavía no ocupado por los cadáveres, en el cual se cava un hoyo tan profundo que pueden meter todos los otros cadáveres venideros. Este hoyo es un vacío

que denota la discordancia entre el plan todavía ficcional de Sammer y la materialidad real de los cuerpos todavía no asesinados. En este vacío, los asesinatos abstractos en la cabeza de Sammer y los asesinatos concretos con la corporalidad de los cadáveres se diferencian. Después de la cavadura, los estados físicos y mentales de unos subordinados de Sammer se empeoran como nunca. Al haber alcanzado la muerte exactamente de trescientos judíos en total, el jefe de policía dice “parecía que fueran ochocientos” (*Ibid.*, p. 956).

Este número es la suma de quinientos judíos asesinados en la ficción planeada y trescientas víctimas reales. Como el trabajo planteado es matar a quinientos judíos, el marco del trabajo burocrático se llena con quinientos y sobran trescientos judíos asesinados. Estos asesinatos que sobran no se pueden reducir al contexto de los trabajos y resultan ser las culpas de Sammer y sus subordinados fuera de la burocracia nazi. La revelación de las culpas irreductibles es el efecto de la ficción cuya discordancia ha quedado patente en el vacío en la tierra causado por la materialidad de los cadáveres.

La ficción como vacío en la tierra contrasta con *Pedro Páramo* - la novela del México de tierra - mencionado anteriormente. Tal vez el título *2666* es una aseveración de que no se trata del origen mítico de una nación, sino de lo que todavía no viene manteniendo una distancia con la realidad aunque está configurado dentro del sistema numeral que domina la interpretación de la realidad. La ficción inseparable de e irreductible a la realidad duplica lo que pasa en la realidad y a Sammer no le queda más remedio que confesar los asesinatos porque sus cargas éticas son demasiadas. Su explicación de lo que ha hecho es clara, elocuente y detallada. El episodio de Sammer responde a la incapacidad explicativa como problema de la narración: el asesino puede explicar la violencia como aplicación de la ficción aunque no comprende el dolor de las víctimas.

El que escucha la confesión de Sammer es Hans Reiter, quien es un ex-soldado del Tercer Reich y asesina a Sammer después de escucharlo. Como ocultamiento de la persona asesina Hans Reiter, él se presenta en la postguerra con el nombre Benno von Archimboldi al hacerse escritor. Sus novelas son autobiográficas y muchas veces muestran alguna conexión con la mitología griega, tanto en el pensamiento del editor como en la estructura y en la escritura misma como origen de los coros. Por otro lado, su literatura está concebida con la visión del futuro, la cual se confirma en su proyecto de los libros siguientes y el anticipo que le pide al editor. Archimboldi proyecta un mito de que nunca lo van a identificar ni atrapar, prometiendo su figura autoral con la capacidad de fabular las ficciones. Sin embargo, su hermana, Lotte Reiter, descubre que él es Hans leyendo uno de sus libros en el que ella identifica unos elementos autobiográficos. Se encuentra con Archimboldi y le comunica la situación de su hijo Haas - el sobrino de Archimboldi -, quien está encarcelado en Santa Teresa como chivo expiatorio. La ficción mítica como disfraz elaborada por Archimboldi está traicionada en dos sentidos: lo pueden identificar, y lo pueden encarcelar incluso cuando no está probado el crimen. La ficción autobiográfica resulta discordante con la realidad y revela la posibilidad de que él tenga que asumir la culpa tanto de la realidad oculta como de la ficción inventada por las autoridades.

3. La política en las superficies

Esta conclusión sintetiza el resultado del análisis que enfoca las problematizaciones de la narración acerca de la violencia real y las respuestas tentativas en el mundo ficticio de *2666*. El desarrollo del síntesis muestra que el diálogo ocurre no sólo desde una problematización hasta una respuesta, sino también de la misma respuesta a la siguiente problematización.

El primer problema de la narración es su inutilidad generalizada por los medios de comunicación de masas. Las aclaraciones oficiales en los periódicos y la televisión presentan los feminicidios como una parte normal de la vida cotidiana. Los feminicidios se configuran como lo que está presente alrededor de los residentes de Santa Teresa pero que no los afecta porque parece meramente informativo. Como parece que la presencia cotidiana de la violencia figurada no causa ningún problema en la vida concreta, ni el asunto ni el acto de narrarlo resultan relevantes. Así, los signos de presencia acerca de la violencia no pueden llamar ninguna atención. Frente a este problema, se propone la desaparición de los signos de ausencia. En la primera parte de *2666*, son las huellas de Archiboldi que desaparecen en Santa Teresa. Los signos que denotan la ausencia de Archiboldi lo ponen fuera de la normalidad y provocan el interés por él. Cuando desaparecen esos signos, los lectores buscan lo que denota la ausencia porque ahora es lo que no está. No les queda más remedio que leer los signos de presencia como los de ausencia y así sacar los feminicidios de la normalidad. La escritura de los ausentes resulta efectiva porque su ausencia lleva a la ausencia de sus huellas cuando los lectores terminan la lectura y trasladan sus miradas a su alrededor, convirtiendo las versiones oficiales en las huellas de los feminicidios, los cuales ahora están ausentes en la cotidianidad.

El segundo problema es la imposibilidad impuesta de la narración. Las víctimas presentadas no pueden ser los sujetos narrativos porque están muertas, ni pueden ser los objetos narrativos porque lo que narran los asesinos y leen los de la policía no es lo que las víctimas sufrieron sino la intención de los asesinos. Los cadáveres se presentan como signos a través de los cuales los asesinos muestran su obra narrativa. Frente a este problema de la posición de las víctimas como medios oprimidos de narración sin poder hablar (Spivak, 2010), la segunda parte de *2666* señala los medios materiales de la escritura reproducida, como una politización de lo estetizado (Benjamin, 2019). Conforme el contenido de la escritura se vuelve vacío debido a la formalización cultural, destaca la materia que posibilita la forma pretendiente a la apariencia abstracta. La forma social para los vivos orgánicos los acaba por acercar a la materia inorgánica, muerta. La tinta, cuya fuente es desconocida, ensaya la transición de la vida a la muerte como si fuera la sangre de la herida mortal. Así se abre la posibilidad de la comunicación del dolor.

El tercer problema es la posición inadecuada no de las víctimas sino del narrador. Específicamente, se trata de la percepción general de que los estadounidenses son los inadecuados para narrar los feminicidios en México. Frente a esta distribución nacionalista de la legitimidad discursiva, se revela que la identificación misma de los seres humanos según sus nacionalidades es la causa de los feminicidios. Sin embargo, no se trata del cosmopolitismo, dado que no hay alternativa a la atribución de las nacionalidades. Haas hace destacar la extranjería que resulta de su nacionalidad doble. Además, con el uso de la lengua “de México” configura en su posición narrativa una tensión entre el exterior y el interior de México. El único lugar con el que puede ser identificado Haas es la línea fronteriza de México. Resulta imposible determinar su legitimidad narrativa y se vislumbra el desmoronamiento de la identificación de quién es “adecuado” para hablar y quién no.

El cuarto problema de la narración es su incapacidad explicativa. La mexicanidad imaginada en su tierra se presenta como razón de los feminicidios que ocurren en México sin ninguna otra explicación. La ficción nacional se mezcla con la realidad como su origen. Así, la violencia en México se vuelve justificada porque contribuye a fortalecer una imagen nacional como causa de lo extraordinario. Cualquier desaparición que pase, la imagen mexicana se presenta como su causa fundamental, y abarca y asume más violencias “misteriosas” como su prueba del poder real. Frente a este ciclo de la exención de la explicación y la culpa, *2666* propone la potencia

de la ficción que duplica la culpa al revelar su dependencia de y su discordancia con la realidad. La diferencia y la mismidad de la ficción con la realidad provocan la confesión explicativa cuando la ficción y la realidad no se mezclan sino que se distinguen. Esta distinción es posible cuando el futuro planeado en la ficción todavía no llega o se traiciona.

En estos diálogos internos, se dibujan los contornos de una narración responsable acerca de la violencia real. Esa narración es la escritura que expresa intencionalmente la figuración de su autor como el que está ausente en la lectura; esa escritura radicaliza su formalización y el vaciamiento del contenido; es la escritura que configura su posición discursiva como frontera nacional con el sistema de nacionalidades; es la ficción que hace evidente su estatus como plagio discordante de la realidad. Será relevante ver si se refiere a la narración medular de la cuarta parte que conlleva la figuración del autor Bolaño. Las descripciones intermitentes de los cadáveres aparentan la falta de la elaboración de trama bajo la autoría de Bolaño cuando se comparan con otros episodios paralelos que coherentemente rastrean el desarrollo de las actividades de los que se relacionan con los feminicidios. La mayoría de dichas descripciones están en el formato del resumen de la investigación policial. En cuanto a la relación con México, el uso predominante del lenguaje del forense - el agente interior de la estado-nación - hace una tensión con la posición exterior de Bolaño, el chileno en España. Por último, Santa Teresa no es el trasunto de Ciudad Juárez sino su copia discordante, dado que se señala la existencia simultánea de ambas. Cuando el lector produce la autoría de *2666*, él también produce la autoría de los feminicidios duplicados.

Referencias

- Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's fiction: an expanding universe*. New York: Columbia University Press.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann en Jerusalén*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Benjamin, W. (2019). The work of art in the age of mechanical reproduction. En W. Benjamin, *Illuminations*. Edición de Hannah Arendt y Traducción de Harry Zohn (pp. 243-274). New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Bolaño, R. (1996a). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (1996b). *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Borsò, V. (2015). Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la “Aufgabe” del escritor. En U. Hennigfeld (Ed.), *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida* (pp. 15-32). Madrid: Iberoamericana.
- Donoso, A. (2009). Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño. *Revista Hispánica Moderna*, 62(2), 125-142.
- Echevarría, I. (2008). Bolaño extraterritorial. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje* (pp. 431-445). Barcelona: Candaya.
- Elmore, P. (2008). *2666*: La autoría en el tiempo del límite. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje* (pp. 259-292). Barcelona: Candaya.
- García Ramos, A. (2017). La escritura violenta de Roberto Bolaño. En J. A. González Fuentes y D. López García (Eds.), *Roberto Bolaño: estrella distante* (pp. 273-327). Sevilla: Renacimiento.
- González, D. (2011). Roberto Bolaño: la escritura bárbara. En F. Moreno (Ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo* (pp. 15-23). Santiago de Chile: Lastarria.
- H. Corral, W. (2017). Bolaño y los críticos expertos. En J. A. González Fuentes y D. López García (Eds.), *Roberto Bolaño: estrella distante* (pp. 195-257). Sevilla: Renacimiento.
- Huneus, M. (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? *2666* de Roberto Bolaño. En F. Moreno (Ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo* (pp. 253-266). Santiago de Chile: Lastarria.
- Logie, I. (2014). *2666*, o la legitimidad de la literatura en tiempos “post”. *Revista Iberoamericana*, (247), 611-630.
- Pérez López, M. A. (2017). «Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones». La obra de Roberto Bolaño. En J. A. González Fuentes y D. López García (Eds.), *Roberto Bolaño: estrella distante* (pp. 97-127). Sevilla: Renacimiento.
- Ruisánchez, J. (2010). Fate o la inminencia. En F. Baeza (Ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* (pp. 385-397). D.F.: Eón.

Spivak, G. C. (2010). Can the subaltern speak? En R. Carmel Morris (Ed.), *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea* (pp. 386-477). New York: Columbia University Press.

Witthaus, J.-H. (2015). Biografía negativa en “La parte de los crímenes” de Roberto Bolaño. En U. Hennigfeld (Ed.), *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida* (pp. 65-81). Madrid: Iberoamericana.