

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Juegos de resignificación: espacio, violencia e intimidad en tres novelas de Roberto Bolaño

A Thesis Presented

by

Jessica Graf

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2013

Stony Brook University

The Graduate School

Jessica Graf

We, the thesis committee for the above candidate for the
Master of Arts degree, hereby recommend
acceptance of this thesis.

Javier Uriarte
Assistant Professor, Hispanic Languages and Literature

Lena Burgos-Lafuente
Assistant Professor, Hispanic Languages and Literature

This thesis is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Dean of the Graduate School

Abstract of the Thesis

Juegos de resignificación: espacio, violencia e intimidad en tres novelas de Roberto Bolaño

by

Jessica Graf

Master of Arts

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2013

Since the late 1990s, the work of Chilean author Roberto Bolaño (1953-2003) has attracted an ever-growing amount of critical and popular interest. His skyrocket ride to the forefront of the literary universe was ironically preceded by many years at the margins of the field, and this background clearly informs his writing. In his novels and short stories, Bolaño undertakes the representation of marginal characters whose stories unfold in restricted, liminal spaces. Bolaño reimagines these spaces to delve into a dialogue between his characters and the circumstances and forces that rule their worlds. He grants importance to his underdog figures and relocates their stories to a central focus, thus allowing for a commentary on the structures of power that have relegated them to the sidelines. The analysis I propose in this thesis takes these spatial dynamics as a jumping-off point. I examine three of Bolaño's novels— *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), and *2666* (2004) — from a perspective that focuses on the way in which the spaces represented in each novel

are resignified both literally and metaphorically, in a way that corresponds to historically concrete incidents of State-sponsored violence in Latin America. The narrative voices of the texts approach their testimonies of violence from marginal spaces, or recount the way in which the same violence conquers and invades space both public and private. I suggest that the problematic relation between Bolaño's textual spaces and the violence that pervades them allows the author to narrate a destruction of intimate space, and consequentially of the intimate life that could typically unfold within it. This gesture destabilizes the preconceived ideas of space, State terrorism, and intimacy and constitutes, in my reading, a direct intervention in the memory of the distinct historical contexts alluded to.

Table of Contents

Introducción.....	1
Capítulo 1.....	10
<i>Estrella distante: Arte, Estado y exposición</i>	
Capítulo 2.....	29
<i>Amuleto y la resistencia resignificada</i>	
Capítulo 3.....	47
<i>En el límite sin límites: 2666</i>	
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	71

Acknowledgements

Para una chica de Queens, de una familia más típicamente *new york* imposible, el llegar al departamento de hispánicas en Stony Brook y conocer a gente brillante de todas partes fue una experiencia extraña y maravillosa. Estos años de estudio y trabajo me cambiaron las formas de leer, pensar, pararme ante el mundo, con una intensidad que esta tesis espera atestiguar aunque sea mínimamente. Me siento afortunadísima de haber formado parte de una comunidad tan diversa y acogedora y debo las gracias totales a todos los que estuvieron allí en la lucha conmigo.

Javier Uriarte me acompañó durante todo el proceso de escritura con su paciencia infinita y su gran disposición. Supo guiar mis lecturas hacia horizontes inesperados y respetó siempre mis intereses y opiniones. La atención minuciosa y el cuidado con que leyó mi trabajo hicieron que el producto final fuera muchísimo más presentable de lo que hubiera podido lograr sólo. Lena Burgos-Lafuente me ayudó tremendamente con su comprensión y sus comentarios agudos. Todos los profesores del departamento me brindaron simpatía y apoyo desde que entré al programa de doctorado y entendieron mi decisión de ponerlo en pausa y explorar otras posibilidades. En particular Katy Vernon, Lou Deutsch y Adrián Pérez-Melgosa me atendieron con calidez y me ayudaron a sacar el mayor provecho posible de esta etapa de mis estudios. Lilia Ruiz-Debbe fue hermosa conmigo como lo es con todo el mundo; le agradezco por haberme echado de una vez a los leones pero con un cariño y apoyo constantes que me ayudaron a crecer y a ir abandonando mis más profundas inseguridades. En Jody Broderick encontré mi alma gemela musical y una de las personas más fuertes y trabajadoras que conozco. Fuera de Stony Brook, Oswaldo Zavala me brindó su conocimiento vasto y su ayuda, y organizó un seminario

excelente que inspiró este trabajo. Agradezco también a los estudiantes del Graduate Center de CUNY por las ideas y los momentos compartidos allí.

Con Doris Penagos, Pilar Espitia y Christian Formoso compartimos de los recuerdos más absurdos y hermosos que tengo. Fueron mi refugio ante el delirio cotidiano de los primeros años del doctorado, mis cómplices de travesuras varias y siguen siendo mis grandes amigos. Agustina Bullrich ha sido una compañera multifacética– de clase, cuarto, viaje y demás– y tengo la suerte de contarla entre mis mejores amigas. Juan Carlos, Rubén, Stefania, Mary Kate, Coral y los otros chicos del departamento me alegraron los días y me hicieron reír constantemente. También van las gracias a mis amigos fuera de Stony Brook, en particular Lonny y Angela, que estuvieron para preguntarme si en verdad seguía escribiendo trabajos finales, y para devolverme un sentido de normalidad y calma en los momentos más difíciles.

Mis profesores en los departamentos de inglés y español de Queens College me enseñaron a estudiar literatura y me animaron a seguir en el campo. Estoy en deuda eterna con Álvaro Fernández, que en unos cuantos años ha sido mi profesor, consejero, padre stonybrookense y buen amigo. Me alentó desde el comienzo y su humor, generosidad y cariño desbordante me matan. Le agradezco infinitamente por haberme facilitado la llegada a Stony y por no enojarse mucho ahora que cambio de rumbo.

Debo muchísimo a mi familia entera pero sobre todo a mis padres, Jonna y Steve, que han sabido entender por qué hago esto aunque no entiendan ninguna palabra que escribo. Su orgullo y su amor incondicional me llenan de ternura; son inexplicablemente lindos conmigo y con mis hermanos y les dedico estas páginas con la promesa de traducirlas en algún momento.

Introducción

We sail within a vast sphere, ever drifting into uncertainty, driven from end to end. When we think to attach ourselves to any point and to fasten to it, it wavers and leaves us; and if we follow it, it eludes our grasp, slips past us, and vanishes forever. Nothing stays for us [...] We burn with desire to find solid ground and an ultimate sure foundation [...] but our whole groundwork cracks, and the earth opens into abysses.

Pascal, *Pensées*

Escribir una tesis sobre la obra de Roberto Bolaño (1953-2003) ya suena algo redundante. Desde su temprana muerte a causa de una enfermedad hepática, tanto los círculos culturales y literarios como los académicos han convertido al autor chileno en una figura casi mítica, un sujeto de interés sin par: abundan los estudios críticos, congresos, grupos de lectura, antologías organizados en torno a sus textos. Este fenómeno no sólo se limita al mundo hispanohablante; los escritos de Bolaño han sido traducidos a varios idiomas, y goza de particular fama en Estados Unidos, donde el mercado literario lo acogió como una suerte de nuevo portador de la literatura latinoamericana. A través de su obra “difícil pero de fácil lectura” (entrevista con Carolina López), su gran conocimiento y sentido de humor, su exploración valiente de contextos sociohistóricos problemáticos y demás cualidades, Bolaño generó una intriga innegable y defendió siempre su postura y oficio de escritor. “La explosión cualitativa y cuantitativa” de su producción literaria, y el éxito mundial que implicó la publicación de *Los detectives salvajes* (1998)¹, aseguraron su

¹ Esta novela gana, entre numerosas otras distinciones, el Premio Herralde de la novela en el 1998, y Premio Rómulo Gallegos del año 1999

estatus en los círculos literarios; muchos lo consideran el escritor latinoamericano más importante de los últimos años.

De manera irónica, casi toda la fama que rodea al escritor hoy en día surgió poco antes y luego después de su muerte; durante la mayor parte de su vida la obra de Bolaño se mantuvo en el margen del campo literario². Asimismo, se puede observar en sus novelas un enfoque en figuras marginadas, cuyas historias se narran desde espacios liminales, restringidos, reimaginados. Bolaño se adueña de estos espacios para profundizar en el diálogo de estos personajes con fuerzas y circunstancias mayores de sus mundos; les concede importancia y reubica sus historias en una posición central, permitiendo que comenten las estructuras de poder que los han relegado a aquellos espacios. Mi lectura de las tres novelas que examino en esta tesis toma esta dinámica espacial como punto de partida. A lo largo del trabajo, pretendo analizar la manera en que los espacios representados en *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *2666* (2004) son resignificados literal y metafóricamente, en una manera que corresponde a determinados procesos de la violencia estatal. Las voces narrativas de estos textos se aproximan a la violencia desde espacios marginales, o narran la manera en que la misma violencia se desplaza espacialmente para invadir territorios que no suele frecuentar. En este vano, intento leer una progresión que se intensifica, como si fuera en forma de *crescendo*, en el tratamiento de esta dinámica en las tres novelas. Planteo que la relación problemática entre los espacios textuales y la representación de la violencia permite que Bolaño articule una destrucción del

² Jorge Herralde, uno de los editores de Bolaño en Anagrama y un buen amigo del escritor, recopila detalles de su historia de escritura y publicación en una charla titulada “Vida editorial de Roberto Bolaño” (en Herralde, *Para Roberto Bolaño*)

espacio previamente considerado como íntimo y seguro, y por ende de la intimidad que tradicionalmente se ubica allí.

El gesto de Bolaño de desestabilizar las ideas preconcebidas de estos espacios conlleva, según mi argumentación, una intervención directa en la memoria de los distintos momentos históricos aludidos. *Estrella distante*, *Amuleto* y *2666* dialogan— como lo hacen muchos de los escritos de Bolaño— con contextos claves y fácilmente reconocibles de la historia de violencia en el siglo XX latinoamericano. Sus narraciones se desplazan, literalmente, hacia varios países, siguiendo personajes que frecuentemente son exiliados o nómades que huyen de circunstancias violentas. Desde estas nuevas espacialidades, poco fijas y casi nunca propias, ellos atestiguan los procesos del terrorismo estatal llevados a cabo en contra de poblaciones enteras. En este sentido, los espacios reimaginados de la narrativa de Bolaño se vuelven más importantes todavía, ya que constituyen en una nueva base desde la cual los narradores pueden negociar con la memoria de las experiencias propias con la violencia y su relación más amplia con otras instancias contemporáneas del horror y los abusos del Estado. Sus historias, sus testimonios funcionan para señalar y hacer evidentes la violencia que intenta borrarlos; emplean tonos variados (nostálgico, incierto, alucinatorio, factual) pero todos ellos representan una forma de evitar el olvido y el borramiento posibles. El autor admite que “en gran medida todo lo que [escribe] es una carta de amor o de despedida a [su] propia generación,” a los jóvenes activistas que entregaron todo lo que tenían “a una causa que creía[n] la más generosa de las causas del mundo” (“Discurso” 40). De este modo, la escritura de novelas como éstas rescata las historias de estas víctimas del olvido y asegura la perduración de sus historias íntimas.

Por diversos que sean las tres novelas y los contextos históricos que miran, planteo que pueden ser consideradas desde una óptica parecida, que toma en cuenta la relación compleja entre el espacio, la violencia estatal y el progresivo desplazamiento o destrucción de la intimidad. En el caso de *Estrella distante*, el hacerlo implica una discusión de los paralelos entre el arte y la violencia llevados a cabo por el personaje siniestro de Carlos Wieder, y simultáneamente por el régimen militar chileno. El primer capítulo de este trabajo examina cómo Wieder reinventa los espacios de un arte que se basa en la exposición abierta e impune de asesinatos y de una ideología terrorífica. Las resignificaciones del espacio artístico dialogan con conceptos como lo público y lo privado, la exposición y el ocultamiento. Como argumentaré, el espacio de cada obra que Wieder expone también determina su audiencia, que se involucra en la perversidad del arte y entra en una relación de complicidad ante el señalamiento de la violencia que presencian.

Amuleto es una novela que se enriquece mucho según un análisis de la espacialidad. El segundo capítulo de mi trabajo considera la manera en que el texto evidencia la desestabilización del espacio íntimo a partir de un acto de violencia estatal. La voz narrativa de Auxilio Lacouture, poeta uruguayo viviendo en México, Distrito Federal en 1968, emprende la tarea de narrar, desde un espacio de abuso y trauma personal, la historia violenta de ese año mexicano y de otros momentos claves de la historia latinoamericana. Examinó la manera en que su narración e historia íntima se despliegan en un espacio público y vulnerable que a la vez constituye un refugio. También considero cómo la mirada y el estilo de vida de Auxilio son informados por conceptos como la extranjería y lo *uncanny*. Sugiero que la novela logra socavar la lógica tradicional de la espacialidad, y que

las resignificaciones que propone permiten un testimonio de la violencia que evita su borramiento.

Finalmente con *2666*, me enfoco en el espacio de Santa Teresa y el universo particular que se forma allí. Bolaño hace una caracterización particular del espacio fronterizo de la ciudad, que considero en más detalle en esta sección del trabajo. Mi análisis se centra en “La parte de los crímenes”, donde Bolaño narra la aparición de cadáveres de mujeres asesinadas en el espacio público urbano. Interpreto, en la construcción espacial de la ciudad, la instalación de un sistema de violencia descontrolada e insalvable que causa un estado de precariedad constante. De este modo, se entiende un proceso de normalización de la violencia y se puede observar la destrucción de todo espacio seguro según la lógica de este sistema. Argumento que el Estado ejerce una forma de violencia a través de su ausencia en el espacio de la ciudad y la complicidad ante los asesinatos. Este último capítulo también analiza la manera en que la violencia en contra de la mujer desplaza la intimidad al espacio público, así efectuando un borramiento metafórico de la singularidad femenina.

Para entender las resignificaciones que estos conceptos y dinámicas experimentan en las novelas de Bolaño, empleo una base teórica-crítica variada. Cada capítulo considera referencias particulares a la obra que examina, pero hay también unas ideas que se aplican a lo largo del trabajo. Dado que uno de los ejes de mi trabajo se encuentra en la intimidad resignificada, resulta importante tener en cuenta las nociones típicamente asociadas con la vida íntima. Para ello, me baso en *The Poetics of Space*, el famoso texto del filósofo francés Gaston Bachelard. Publicado por primera vez en 1958, el libro de Bachelard emprende un estudio fenomenológico de la experiencia del espacio íntimo, enfocándose con frecuencia en representaciones textuales de espacios como la casa, los nidos y los rincones, entre otros.

Bachelard considera, de manera exhaustiva, las asociaciones psicológicas y metafóricas que se forman alrededor de los espacios íntimos, particularmente los que son pertinentes a la casa. Presta especial atención a la manera en que la representación literaria de los espacios íntimos dialoga con la experiencia psicológica de los seres que los habitan; de este modo, los principios de su análisis podrían ser particularmente adecuados para discutir un corpus de textos como el que se examina acá. Los textos de Bolaño dialogan con las propuestas de Bachelard en el sentido de que casi siempre las refutan: su imaginario literario es, por lo general, uno que carece de espacios íntimos, seguros o familiares. Por ende, se problematiza el desarrollo de la vida íntima que Bachelard conecta con los mismos. Los personajes de las novelas de Bolaño se ven, en cambio, obligados a ocupar otros espacios que son por definición precarios, inseguros, vulnerables al ejercicio de la violencia, en la escenificación de sus experiencias íntimas.

La idea de la intimidad abarca significados varios en mi trabajo. El espacio íntimo es, obviamente, un tema de interés, como también lo son la narración de la vida íntima, los conceptos de identidad y singularidad, y la relación entre lo que es familiar/ conocido o no. Esta última dinámica se puede leer productivamente en función del concepto de lo *unheimlich*, o *uncanny*, propuesto por Sigmund Freud. Las novelas de Bolaño son fuertemente marcados por un aire siniestro, un sentido de algo inminente que está a punto de pasar. Cuando los textos son contextualizados dentro de las circunstancias sociohistóricas de violencias y violaciones ejercidas o consentidas por el Estado, la cualidad de lo *uncanny* en sus narraciones puede ser entendida como producto del acercamiento al horror. Mi lectura sugiere que cada novela constituye una aproximación a estas violencias, el señalamiento o la evidencia de una realidad desquiciada.

En este sentido, cabe introducir una consideración de los tonos narrativos, que vienen a ser importantes para entender este gesto señalador en las tres novelas. La ficción de Bolaño dialoga constantemente con la práctica y las posibilidades de la literatura. En función de su propia cualidad de lector obsesivo, el autor se refiere constantemente a otros textos, a la historia literaria, a los posibles futuros de obras existentes y las posibles obras que nunca existieron. Bolaño crea un universo literario *literario*: sus protagonistas son casi siempre escritores e indagan en los límites de los círculos, el trabajo, el discurso literarios. Aunque éstos no sean elementos centrales al análisis que propongo acá, sí ayudan a enfocar la atención en la dinámica importante que existe entre el punto de vista presentado en cada texto y la temática que éste pretende señalar y comentar. Como indico, un eje de mi trabajo es la aparición de instancias de la violencia estatal en las tres novelas mencionadas. Teniendo en mente la importancia de la literatura en la obra de Bolaño, sería lógico considerar con detenimiento la voz particular empleada en cada texto, la manera en narra la historia y se acerca al contexto específico de violencia del cual forma parte. *Estrella distante*, *Amuleto* y “La parte de los crímenes” de 2666 presentan un espectro de tonalidades variado que, cuando se encuentra ante el deber de narrar las formas de la violencia del Estado, viaja desde la incertidumbre e incluso el tono alucinatorio hasta un tono forense clínico y factual invariable. La manera en que cada una de las voces narrativas emprende la tarea de dar cuenta de su realidad desquiciada también permite que vislumbren los gestos de señalamiento y crítica que Bolaño quiere expresar.

En el caso de *Estrella distante*, el tono de la voz narrativa se problematiza desde el principio. La novela abre con una nota que pretende contextualizar lo que sigue: parece sugerir que habla Bolaño el autor (por la referencia a su casa en Blanes y a su obra previa), y

cuenta que escribió la historia a pedido y con la ayuda de su “amigo Arturo B”. Pero el desarrollo de la narración continúa en primera persona³, y el narrador se propone relatar la historia de cómo el joven poeta Alberto Ruiz-Tagle se convierte en el artista y criminal Carlos Wieder, en el contexto del auge de la dictadura de Pinochet. Para ello, el narrador emplea un tono multifacético que combina elementos de lo detectivesco con un sentido de incertidumbre constante. No relata las ocurrencias con certeza, sino presenta una serie de datos y viñetas contados por otros personajes o escuchados por casualidad. La voz narrativa cuestiona su propia memoria y la de sus interlocutores, creando así un discurso incierto de la violencia innombrable y la perversidad de la ideología del régimen totalitario. De cierta forma, la cualidad de imprecisión es característica del testimonio, y entonces adecuada para relatar la historia de una violencia concreta y cercana para el autor.

La voz narrativa de Auxilio Lacouture presenta los hechos de una manera parecida pero más problemática aún. Su tono vincula la incertidumbre con el trauma y un discurso de lo alucinatorio. Su proceso de narrar se completa con desvíos y saltos innumerables: deja la lógica linear por un lado y adopta una estructura casi circular que requiere el transcurso de la novela entera para comunicar, todavía de manera incompleta y simbólica, la “historia de terror” que es la causa de su trauma personal– y el trauma más amplio que atestigua– y su enfoque constante. La narración de Auxilio se mueve constantemente hacia la manifestación de esta realidad de violencia, pero este proceso implica la lógica de un sujeto que evita hacerlo a la vez que demuestra una fijación en la experiencia traumática. En total

³ Muchos de los estudios sobre *Estrella distante* asumen automáticamente que Arturo Bolaño es el narrador. Es muy probable– más todavía considerando la nota al principio y las características y circunstancias asociadas con el narrador– pero tampoco hay referencia explícita a Bolaño. Para evitar mayor confusión me refiero simplemente al ‘narrador’, pero vale la pena reconocer acá otro ejemplo del juego de voces y perspectivas que existe en toda la obra de Bolaño.

el acto de narrar constituye otra forma de testimonio sugestivo y de acercamiento a distintas circunstancias de violencia.

La última forma de aproximarse a la violencia descontrolada se hace evidente en “La parte de los crímenes” de 2666. Esta sección de la novela se vale de un tono distanciado y clínico para narrar la aparición de cadáveres de mujeres asesinadas en la ciudad de Santa Teresa. Bolaño presenta viñeta tras viñeta de reportes y evidencias de los crímenes, presentado todos los casos de forma directa y puntillosa. El tono forense y factual de esta sección, que pretende comunicar cierta exactitud, puede ser entendida como un intento de organizar y normalizar una realidad caótica, en la cual la violencia rige la vida y evita, precisamente, cualquier tipo de contención. La consistencia del tono también sirve para subrayar la inminencia y la continuidad y omnipresencia de la violencia.

Lo central del proyecto de Bolaño es el proceso de narrar y así contestar silencios problemáticos e incómodos. Cada una de las tres novelas establece, de su forma particular, la comunicación de una memoria no fácil de mirar. No se trata de revelar un misterio ni de descifrar un referente ajeno, sino de evidenciar y fijar la mirada en la realidad espantosa que corresponde en cada instancia– de “meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío”, como diría el autor (“Discurso” 42). En este sentido, me parece productivo considerar, a modo de conclusión, la escritura de estas novelas como una intervención directa en el contexto de la memoria. Bolaño asegura, a través de sus textos complejos y variados, que las historias íntimas, mínimas, marginales de sus personajes no se borren, que resisten las fuerzas mayores de violencia que las quieren silenciar.

Capítulo 1. *Estrella distante*: arte, Estado y exposición

En el universo de *Estrella distante*, Bolaño construye circunstancias y personajes que dialogan con la ideología y los crímenes de la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile. Sitúa la narración en los momentos justo antes y después del golpe de estado en 1973, creando así un contexto claro de violencia estatal que encuentra un proceso paralelo, casi imitativo, en los actos artísticos de Carlos Wieder, teniente de la Fuerza Aérea Chilena y autoproclamado portador del nuevo arte chileno. El desarrollo de la novela establece nexos claros entre el señalamiento de la violencia a través del arte y su recepción en los espacios público e íntimo; también medita sobre la agencia y complicidad del Estado y del público chileno en los actos perversos que se narran. Para discutir la novela propongo una lectura que se basa en la dialéctica entre exposición y ocultamiento: argumento que, a lo largo del texto, Bolaño indaga en un discurso que señala la violencia a la vez que la invisibiliza, y comenta la impunidad con que ésta se lleva a cabo durante la dictadura. La figura de Wieder es central a esta discusión, puesto que sus obras artísticas constituyen el soporte material de los conceptos, procesos ocultos e ideologías de la dictadura que están en juego.

La novela establece vínculos reveladores entre Wieder y elementos de lo *uncanny*, ofreciendo así un ejemplo de una tendencia que, como propongo a continuación, es característica en las novelas de Bolaño. La primera sección de este capítulo considera el misterio que lo rodea, el aire extraño que no impide la relativa facilidad con que se integra en el círculo social del taller poético. Aunque el narrador no ofrece muchos detalles sobre esta fase de la vida del 'protagonista', sí presenta una escena que tiene lugar en su departamento, que demuestra la presencia de lo siniestro y también presagia los crímenes

que están por ocurrir. Una vez que adopte su rol de militar y artista de vanguardia, Wieder está listo para inscribir sus obras en distintos espacios que aparecen en la novela. Empezando con la poesía aérea, escrita en un avión de la Segunda Guerra Mundial, Wieder exhibe los ideales de su nuevo arte en el espacio público delante de una audiencia indiferente. Luego invita un grupo selecto a su *happening*, que consiste en desplegar una serie de imágenes grotescas de mujeres asesinadas en una habitación prestada. Estos gestos del “nuevo arte” de violencia y exterminio conquistan espacios íntimos y públicos y cobran sentido no sólo como intervenciones poéticas o artísticas de Wieder, sino también como una manifestación abierta de la violencia llevada a cabo por el Estado bajo el gobierno golpista. El capítulo continúa con un análisis de los respectivos espacios de la poesía aérea y la muestra fotográfica que Wieder presenta como parte de su obra. Analizo la manera en que el espacio elegido para la exposición de cada obra se relaciona con, subraya, intensifica el fin que ésta busca comunicar.

Las obras artísticas Wieder son esenciales para entender la dinámica de señalamiento e invisibilización de la violencia: si bien funcionan como manifestaciones de procesos iniciados por el nuevo gobierno de controlar espacios públicos y privados a través de la violencia y el borramiento de fuerzas opositoras, también sirven para desvelar el papel cómplice que asumen el Estado y la sociedad ante éstos. Wieder termina la mayoría de sus obras impunemente y sin apelar a la consciencia— a veces ni captar la atención— de su público.⁴ A través de una consideración del personaje del artista, de la construcción de los espacios en que tienen lugar sus obras y la recepción de éstas, y del rol del Estado y el público ante estos procesos creativos, es posible entender la manera en que Bolaño también

⁴ La impunidad de la violencia es un tema central en varias obras de Bolaño; es particularmente relevante para mi consideración de 2666

gestiona hacia la memoria de una realidad de violencia desquiciada que, en la narrativa nacional de su país, fue reprimida en varios círculos y momentos.

Un artista *uncanny*

A pesar de la incertidumbre de la voz narrativa que menciono en la introducción, la novela empieza aludiendo a un contexto histórico claro y cargado de sentido: la primera vez que el narrador conoce a Carlos Wieder es en el año 1971 o 1972, antes de la caída del gobierno de Allende (13). En aquellos momentos el futuro teniente se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle⁵ y asistía a talleres de poesía en Concepción, acompañado de los otros poetas jóvenes que pueblan la trama. Desde un primer momento, la figura de Wieder asume un aire *uncanny* a partir de esta identidad doble. Freud recuerda que la idea de un doble–*doppelgänger*– es algo que obsesiona e inquieta la consciencia, ya que “in the figure of the double [...] there are all the possibilities which, had they been realized, might have shaped our destiny [...], all the suppressed acts of volition that fostered the illusion of free will” (143). Propone que el doble “becomes an object of terror” justamente por estas razones, porque socava una noción del ser que se establece en una etapa importante y primitiva del desarrollo de la consciencia. Está claro que en el caso de Ruiz-Tagle/ Wieder, no hay un doble literal sino una transformación, un desdoblamiento de la identidad; sin embargo, creo que la novela propone una suerte de doble simbólico. A partir de su transformación en el poeta-asesino, es posible leer la figura de Wieder como una manifestación perversa de las

⁵ Una posibilidad para la investigación futura se encuentra en el uso de este apellido. Eduardo Frei Ruiz-Tagle es presidente de Chile de 1994 a 2000 (mientras Bolaño habría estado escribiendo *Estrella distante*); su gobierno se caracteriza por un enfoque en el crecimiento económico del país (a través de campañas como la entrada en el Mercosur) y la evitación un discurso oficial de la memoria de la dictadura o proyectos de derechos humanos

posibilidades reprimidas en su primera etapa. Ruiz-Tagle demuestra algunas sombras de distanciamiento y frialdad que luego se desarrollan plenamente en la figura y los crímenes de Wieder, completando así la caracterización siniestra del doble. Como nota Carlos Burgos Jara, la creación de este doble siniestro es esencial “para develar la faz del mal y de la violencia” (*Violencia* 54).

Por cierto, las primeras menciones de Ruiz-Tagle comentan su comportamiento distanciado y lo apartan del resto del grupo de poetas por su pasado misterioso y su reticencia. El narrador y los poetas del taller no saben mucho de su historia personal pero pueden notar su éxito con las mujeres, su compostura y naturaleza “elegante”, la afirmación de ser autodidacta (14). En resumidas cuentas, el narrador y sus amigos se comparan con Ruiz-Tagle y lo leen como un otro, como el antítesis de lo que les es propio o familiar. Esta fuente de ‘extranjería’ se amplifica mientras el narrador revela más detalles sobre Ruiz-Tagle. El personaje en sí no invita a un acercamiento íntimo, pero los poetas logran entender (solo a posteriori, sin embargo) pequeños detalles del rompecabezas siniestro que encarna. Cuando Bibiano O’Ryan, amigo del narrador y poeta de los talleres de Concepción, relata su experiencia de visitar a Ruiz-Tagle en casa, sobresale un enfoque particular en elementos de lo *uncanny*. El narrador comunica la experiencia:

la casa estaba en penumbra [...] Por un momento Bibiano creyó oír ruido en una de las habitaciones [...] lo único que sabía era que deseaba marcharse, decirle adiós a Ruiz-Tagle y no volver nunca más a aquella casa desnuda y sangrante. Son sus palabras. Aunque tal como él la describe, la casa no podía ofrecer un aspecto más aséptico. (18-19)⁶

⁶ La visita a la casa de Wieder dialoga directamente con la visita de Auxilio Lacouture a la casa de Remedios Varo en *Amuleto*. Analizo esta escena en el capítulo siguiente.

En la casa de Ruiz-Tagle hay una noción clara de lo *uncanny*. Bibiano cuenta que está dotada con todas las comodidades normales– no hay nada “que se saliera de lo corriente”– y el dueño lo recibe cordialmente; sin embargo, el efecto de estar en ese espacio le produce una sensación de incomodidad inexplicable que lo conduce a querer salirse de inmediato. La reacción de Bibiano parece ejemplificar el concepto de lo *uncanny* como algo “that was intended to remain secret, hidden away and has come into the open” (132). Según lo dicho queda claro que Ruiz-Tagle se esfuerza en mantener su misterio, distanciarse del resto de los poetas y no revelar muchos detalles; en este sentido, el acto de llegar a su casa como un amigo de confianza (Bibiano va para invitarlo al cine) rompe con ese distanciamiento, todo eso que el joven Wieder quiere ocultar. Freud también recuerda que una sensación *uncanny* resulta de lo que es familiar y conocido pero deja de serlo, que podría ayudar a explicar el hecho de que Bibiano se sorprenda al ver que la casa de Ruiz-Tagle, del otro distanciado y extraño es muy normal. Este tipo de ‘normal’, que es familiar al mismo tiempo que es desconocido, extraño, es característico de lo *uncanny*.

Bibiano nota que a pesar de su apariencia común, en la casa falta “algo innombrable [...] como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (17). Su observación resulta esclarecedora para el entendimiento de otro elemento siniestro clave de la novela, el que se hace evidente a través de un sentido de inminencia. Como se da a entender poco después, la *amputación* es algo que pasará de un significado metafórico a lo concreto con la comisión de los crímenes de Wieder. Sus actos de feminicidio incluyen la amputación y desfiguración de cuerpos humanos a la vez que la exposición artística completa un proceso parecido. Como analizo luego en el capítulo, la muestra fotográfica se hace en el espacio de una habitación y de este modo desfigura, destruye la seguridad y familiaridad de la casa.

La sensación que tiene Bibiano en la casa de Ruiz-Tagle dialoga directamente con el futuro escalofriante de Wieder y representa, en el esquema de la narración, un enfrentamiento con la inminencia del horror. La misma escena de su visita revela otro detalle relacionado con este horror latente: Bibiano ve “sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle”, que luego se convertirá en el instrumento perverso que registra los asesinatos expuestos en la muestra fotográfica (19). Incluso en esta escena temprana, Ruiz-Tagle tiene consciencia de su capacidad de incomodar y aumentar el miedo a partir de sus cualidades siniestras: el narrador nota que parece “disfrutar” de la incomodidad de Bibiano y lo mantiene ahí para prolongar la tortura.

Aunque se hace algo breve y se problematiza por las dudas que tiene el narrador respecto a la memoria de Bibiano, este momento de acercamiento a la vida íntima del poeta elusivo que luego se convertirá en criminal tiene un efecto siniestro. Intentaré demostrar, a lo largo de los capítulos que siguen, que este tipo de representación del espacio íntimo es común en la obra de Bolaño. A través del uso de elementos de lo *uncanny* (como la ilusión de una presencia otra en el departamento, o la sensación inexplicable de terror que ese espacio produce en Bibiano) y también de imágenes anticipatorias de algo terrible que está por ocurrir o aparecer, el autor deshace las nociones comunes del espacio íntimo como uno de seguridad, y establece que la intimidad, en ciertas personas, es terrible. En el caso de esta presentación inicial de Ruiz-Tagle, los elementos *uncanny* explican su reaparición después del golpe de estado y el cumplimiento terrorífico del sentido de latencia que lo caracteriza de joven.

Presagios efímeros del horror

Quizás el primer episodio que inicia la transformación del Ruiz-Tagle en Carlos Wieder se da a entender con los asesinatos de las hermanas Garmendia. Después del golpe de estado Verónica y Angélica deciden irse al campo familiar donde vive su tía en Nacimiento, “porque Concepción se [ha] vuelto imposible” y porque suelen buscar refugio en “la casa paterna cuando la ‘vida real’ [adquiere] visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables” (27).⁷ La mentalidad de las chicas ejemplifica el pensamiento tradicionalmente asociado con el espacio íntimo que brinda la casa: no solo es un regreso a las raíces familiares— las únicas que les quedan, ya que sus padres han muerto— sino también a un espacio alejado, cerrado a la violencia que tiene lugar en la ciudad. Tras unos kilómetros de distancia las hermanas “se [encierran] en la casa” (29), en “the environment in which the protective beings live”, según postula Bachelard (7). En este sentido la mera llegada de Ruiz-Tagle, inclusive antes de que ejerza su crimen aberrante, destruye esta seguridad: no es parte de la familia, y además viene del espacio de la ciudad, trayendo consigo simbólicamente las circunstancias de las cuales huían. Si bien es una persona conocida que no necesariamente representa una amenaza para Verónica y Angélica, también se puede argumentar que ellas ceden ese espacio de protección y vida familiar al abrirle la puerta.

La visita de Ruiz-Tagle procede de manera normal: se pone al día con las chicas, charlan, cenan. El narrador puntea que durante la sobremesa los tres pasan horas hablando de poesía; el detalle se puede entender dado su interés compartido en la poesía, pero Ruiz-

⁷ De cierto modo su movimiento contrasta la huida imposible de las mujeres obreras de 2666, pero la omni-presencia/potencia de la violencia, encarnada en el personaje de Wieder, las persigue y hace que también terminen víctimas de ella.

Tagle enuncia una propuesta siniestra al proclamar, con “un brillo irónico en los ojos”, “les voy a dar poesía civil” (31). La idea de una poesía civil parece aludir al ‘ajuste de cuentas’ que el Estado pronto llevará a cabo a través de desapariciones, torturas, asesinatos.⁸ Esta conversación, yuxtapuesta con las matanzas de la mañana siguiente, también ofrece un vistazo metafórico de lo que será el arte perverso de Wieder. La ironía que el narrador le atribuye sugiere una consciencia plena de esta dinámica; la estructura de la novela también evoca la asociación, ya que su primer poesía aérea ocurre unas páginas después.

La entrada de los cuatros asesinos finaliza la destrucción del espacio íntimo y conlleva como consecuencia la muerte de las cuatro mujeres. El narrador nota que los hombres “observan con miradas obscenas el interior en penumbras, las alfombras, las cortinas, como si desde el primer momento buscaran y evaluaran los sitios más idóneos para esconderse” (32). Esta caracterización espacial representa una redefinición de la casa: ya no es el refugio estable, seguro que antes constituía, sino un espacio expuesto, vulnerable, donde hay que esconderse ante el peligro que entra por sus puertas. La rapidez con que termina la narración de la escena, y también el lenguaje metafórico que usa para describir las muertes implicadas (“entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia”) hacen que resulte brusca, algo efímera en relación con la gravedad de los hechos ocurridos (33). En este sentido, creo que las muertes de las Garmendia se pueden leer como la primera manifestación del patrón del terror inasible, efímero que la poesía de Wieder continuará a exponer. También apunta a la normalización de la violencia, sobre todo con la última afirmación que “entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (33).

⁸ Una narrativa central del régimen de Pinochet es ésta, la del cumplimiento de un deber con el pueblo a través de proyectos de reforma que silencian, borran, invisibilizan lo que impide el crecimiento y mejoramiento del país

A continuación, el narrador observa el primer acto de poesía pública de Wieder cuando está detenido después de la caída de la Unión Popular. El piloto escribe versículos bíblicos sobre el cielo y el narrador recuerda ver la escena desde el Centro La Peña, “un lugar de tránsito en las afueras de Concepción, casi ya en Talcahuano” ⁹(34). El contraste entre el espacio ilimitado del cielo que ocupa Wieder y el de detención es sugestivo, y evoca la manera en que lo que anuncia Wieder– la ideología de la dictadura– se impone en la vida de los ciudadanos que están, literal y figurativamente, presos. Su primera ‘obra’ consiste en la escritura de los versículos del Génesis: Wieder vuela su avión Messerschmitt por encima de todos, escribiendo sobre la creación de la tierra y la separación de luz y tinieblas (36-39). La inscripción del mito de creación en el espacio del cielo podría parecer, a primera vista, aceptable, dado los valores simbólicos parecidos de ambos, pero Wieder la problematiza con la adición del mandato “aprendan”, que se lee como una amenaza para los observadores (39). Los versículos metaforizan la fundación de una nueva etapa violenta, en la cual no se separa luz de tinieblas sino se apodera una oscuridad total e inquietante. El narrador remarca esta inminencia metafóricamente: nota que “el cielo se estaba oscureciendo, la noche no tardaría en cubrirlo todo, las nubes ya no eran rosadas sino negras con filamentos rojos” (39). La carga simbólica de este último detalle anticipa el próximo acto poético que expondrá los nombres de mujeres asesinadas: el rosado que se asocia con la vitalidad y muchas veces con lo femenino se convierte en rojo y negro típicamente vinculados con la sangre y la muerte. El espacio del cielo, que es el que Wieder escoge para esta etapa de su arte y la enunciación de su ideología, está irremediamente marcado por la violencia.

⁹ La ubicación en las afueras viene a ser importante acá: la idea de presenciar la violencia desde un lugar liminal aparece, de alguna forma, en las tres novelas

La reputación y fama de Wieder van creciendo con los actos poéticos, e implican la aceptación pública de lo que propone su arte. En este sentido es importante enfatizar que dibuja y escribe en el aire en humo, cualidad que permite una consideración del gesto simbólico del ‘material artístico’ que se expone. Los próximos actos poéticos consisten en dibujar la estrella y la bandera chilenas (41, 43), escribir los nombres de los nuevos “aprendices del fuego,” que son mujeres desaparecidas y probablemente asesinadas (42-3), enunciar su retórica perversa de la muerte (89-91). Si bien estos actos son una manifestación simbólica de la violencia y la mentalidad perversa que Wieder está iniciando, también hay que reconocer que aparecen de manera efímera y fugaz. Al escribir en el aire, en humo, el artista vuelve intangibles todos los conceptos y símbolos que sus poemas evocan: serán imposibles de recuperar o recordar con exactitud¹⁰. Es precisamente el espacio de enunciación (y también, la técnica artística) lo que causa esta intangibilidad. De cierto modo, los poemas en el cielo representan los significantes ideológicos y violentos de la dictadura— la bandera, los nombres de mujeres desaparecidas, el discurso de la muerte— pero los presentan de una manera que puede ser entendida o no, percibida o no. Para los miembros del público vinculados con el régimen, el arte de Wieder no tiene peligro porque se queda, casi siempre, en el olvido. De ahí la respuesta a su última poesía aérea desquiciada y atrevida: Wieder enuncia claramente que “la muerte es Chile” y “la muerte es limpieza”, afirmaciones que podrían parecer muy peligrosas para el Estado, pero la tormenta que se acerca hace que “las condiciones meteorológicas [sean] tan desfavorables que muy poco de los espectadores [...] comprend[en] lo escrito” (90). El poeta se va tranquilo, apenas “se [lleva] una reprimenda del oficial de la torre de control y de algunos

¹⁰ El desvanecimiento de este arte también refleja las desapariciones a las que refiere, que ocurren sin consecuencia durante la dictadura. Son violencias que se hacen invisibles.

altos mandos” (92). La novela comenta, de esta manera, la complicidad; considero esta idea al final del capítulo.

Los actos perversos de Wieder también comentan una resignificación del espacio público. Es importante notar que su poesía se escribe públicamente, aunque muchos de los espectadores no lo entiendan o no se interesan por verlo, es un discurso que puede llegar a hacerse presente en la realidad de cualquier persona. También puede invadir y conquistar el espacio nacional en su avión: en su viaje al Polo Sur, por ejemplo, se asegura de marcar territorios, declarando entre otras cosas que “La Antártida es Chile” (55). Creo que es posible entender, a través de esta realidad, una conexión clara con la toma de poder de la dictadura. Tal como lo hace un teniente de la Fuerza Aérea, el Estado está invadiendo los espacios públicos del país, declarándolos propios y exponiendo su ideología allí a través de propaganda, gestos de nacionalismo etc. Este proceso, yuxtapuesto con los actos poéticos que señalan la realidad violenta que se está instalando, reflejan la manera en que el espacio público se transforma bajo el control dictatorial.

Concretar el mal

Si los poemas aéreos de Wieder hablan de gente que se esfuma, de una violencia que puede ser reconocida o no, la exposición fotográfica sirve como su contrapunto. Es la prueba de una violencia omnipresente, ya normalizada en la vida pública e íntima. Donde las poesías aéreas caducan y quedan muchas veces en el olvido, las imágenes incluidas en la exposición concretizan el horror, fijándolo a través de un medio que captura lo real y lo convierte en evidencia. Este gesto de registrar, de hacer creíble y tangible lo que los poemas dejan borroso, requiere otro tipo de espacio; así, el capítulo que narra el *happening* de

Wieder empieza con una discusión espacial. El narrador habla de los planes del artista para la exposición y enfatiza que Wieder tiene una visión muy clara del espacio de su arte. Arma la muestra en el barrio de Providencia, en el cuarto de huéspedes del departamento de un amigo, y utiliza precisamente este espacio íntimo y doméstico para el desarrollo de su proyecto enfermo. Citando al dueño de la casa, el narrador explica que

Su primera reacción ante el proyecto de Wieder fue, naturalmente, ofrecerle el living, la casa entera para que desplegara las fotos, pero Wieder rechazó la propuesta. Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor. Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado- y además encantadoramente paradójico- que el epílogo de la poesía se circunscribiera al cubil del poeta. (87)

Wieder tiene total consciencia de las implicaciones espaciales de su exposición. Aunque el artista hable de la paradoja de limitarse a las cuatro paredes del cuarto después de usar el cielo entero como lienzo, es evidente que hay otros motivos que propulsan su insistencia en el espacio del dormitorio. Dice que se trata de una *necesidad* de limitar el marco, como si aquella intimidad fuera esencial para la enunciación de su arte. Pensando en el contenido de las imágenes, es posible pensar en la restricción del espacio físico como una manera de condensar e intensificar el ensalzamiento perverso de la violencia que Wieder comunica a través de la exposición.

La decisión de hacer la muestra en un entorno íntimo como el de la habitación representa una destrucción de la intimidad que sería posible allí. Como sugiero antes, Bachelard interpreta la casa como el espacio de seguridad y protección por excelencia; la novela de Bolaño transforma esta concepción y lo convierte en un espacio de lo perverso y

peligroso. Cabe resaltar un comentario que el filósofo hace en la introducción a su texto, donde acierta que “the space of hatred and combat can only be studied in the context of impassioned subject matter and apocalyptic images” (xxxvi). Sería lógico pensar el espacio de la exhibición como uno de hostilidad, ya que sirve para objetivar la violencia impune. Las imágenes y el arte de Wieder son sin duda apocalípticos– hablan, como menciono antes, del inicio de una nueva era– y el espacio de su exposición sirve para enfatizar esta cualidad. Lo novedoso, sin embargo, es la convergencia de este espacio de violencia y odio con la casa. El hecho de que la exposición de esta violencia apocalíptica y terrible se ubique en el espacio contenido del dormitorio tiene dos funciones: destruye la seguridad que Bachelard propone como característica de la casa, y amplifica la intensidad del horror señalado.

Por descontroladas, desquiciadas que sean, Wieder organiza las imágenes según una lógica clara. El narrador nota que el orden de las fotos

no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. (97)

Pensando en la transformación del espacio íntimo, este comentario ayuda a demostrar la manera en que Wieder anula las cualidades anteriormente asociadas con el mismo. La idea de un infierno en el cielo sugiere otra transformación parecida: las imágenes de cuerpos desmembrados son la culminación extrema y aberrante de las poesías aéreas que resignifican el espacio público. En este sentido, se entiende el comentario previo de que la exposición es un epílogo a los poemas. También es importante notar que las imágenes en las esquinas de la habitación *semejan* una epifanía, implicando a la vez que no lo son. Para el

público selecto de Wieder– acuden “algunos pilotos, algunos militares jóvenes [...] un trío de periodistas, dos artistas plásticos, un poeta de derechas” (87)– la exposición no representa un descubrimiento nuevo. Ellos viven con, incluso pueden participar en, la violencia que se fija en las fotos; están conscientes de su auge y difusión en todos los espacios de la vida. El hecho de que esta violencia se exponga en una ‘esquina’, dentro de un espacio pequeño, interior, familiar no es, en realidad, nada sorprendente: se trata del cumplimiento, la compleción de un proceso que ya venía en marcha.

Para dialogar con la idea de la esquina, resulta útil pensar, de nuevo, en Bachelard. Hablando de la entidad de la casa propone que “our house is our corner of the world” (4), y enfatiza la función de refugio que provee para el habitante ante fuerzas exteriores de su mundo. Según esta definición está claro que el espacio de la habitación de Wieder niega esta posibilidad, ya que despliega la evidencia de la violencia extrema y el peligro dentro del departamento. Pero también hay rincones literales dentro de estos rincones simbólicos (las casas), así el filósofo dedica un capítulo de su texto al estudio de las cualidades de ellos. Bachelard comenta que “the corner is a haven that ensures us one of the things we prize most highly- immobility” (137). Según mi lectura, la inmovilidad es una de las cualidades que propulsa la decisión de Wieder de hacer la muestra en el dormitorio: busca un espacio donde puede plasmar sus fotos e intensificar el efecto que tienen para los espectadores. El espacio limitado, en un rincón del departamento, le vale para fijar e inmovilizar la violencia expuesta de una manera que, si no constituye precisamente una revelación, sí impacta de forma visceral e inesperada a través de la cercanía. La audiencia se ve obligada a enfrentar un horror que, como implica la ubicación en el dormitorio, se va haciendo parte de cada esfera de la vida. En este sentido, sería posible pensar el espacio de la habitación como

parcialmente semejante al rincón que propone Bachelard, pero obviamente transformado de manera siniestra.

De manera interesante, Wieder decide que este enfrentamiento ocurre en un ambiente muy natural y familiar. Dice que “la habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada [...] El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias” (94). La insistencia en tener un espacio familiar, sin detalles excesivos, parece reflejar un deseo de construir un espacio meditativo, de pura exposición y libre de cargas morales, que permite ‘revelar’ la violencia como un objeto cotidiano y cercano. De este modo la habitación comparte con el rincón la característica de ser un “refuge for ambivalence”, ya que un sujeto puede meditar sobre las imágenes sin sentirse influenciado por el entorno espacial ni sorprenderse por su presencia (Bachelard 140). En este sentido, el dormitorio funciona como rincón no sólo para Wieder y su expresión artística, sino también para la audiencia. Las imágenes están presentadas tales como son, sin conllevar una apelación moral concreta: el artista y su público experimentan el espacio íntimo de la habitación como un lugar ambivalente, donde quedan inmovilizados en la contemplación.

Violar los límites

De manera simbólica, el *happening* sirve como el encuentro de Wieder con su público, compuesto en gran medida por militares, periodistas y gente vinculada con el gobierno golpista, quienes se han interesado por el nuevo arte que proclama y produce. La escena funciona como un momento clave de la novela, y la exposición de Wieder abre paso para un diálogo entre la audiencia y su propio reconocimiento de la violencia. La muestra en sí

representa una manía personal de Wieder– es quien lleva a cabo la violencia ilustrada y se encarga de hacer público los resultados– pero también tiene implicaciones simbólicas para el Estado. Sus imágenes son ejercicios y registros de la violencia, ya que señalan abiertamente el horror que existe como resultado del poder estatal y lo convierte en arte.

En *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag propone que algunas fotografías de horrores “can be used like memento mori, as objects of contemplation to deepen one’s sense of reality” siempre y cuando tengan “the equivalent of a sacred or meditative space in which to look at them” (Sontag 119). Aunque Sontag argumenta que este espacio es uno casi imposible de construir en el contexto de la fotografía contemporánea, Wieder parece querer crearlo al momento de revelar sus imágenes. En la soledad de la habitación donde están expuestas, éstas cumplen una función de *memento mori* perversos, recordatorios del horror y la muerte inevitables y permisibles bajo el poder dictatorial. Donde la poesía aérea desvanece e invisibiliza la violencia, las fotografías fijan el horror, lo exponen como algo presente y perdurable. Este gesto sí representa un peligro para el Estado, lo cual se hace evidente con la llegada de “los de Inteligencia”, que se llevan las fotos y avisan al público que “lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (100). Acá, la intervención estatal demuestra no sólo la manera en que el Estado invade el espacio privado– entran en un departamento que ni siquiera es de Wieder– sino también la vulneración de límites que las imágenes representan. Wieder traspasa un umbral metafórico al momento de exponer sus fotos– que, por cierto, remiten de manera simbólica al Estado por su asociación con la Fuerza Aérea– y por lo tanto, tienen que ser invisibilizadas. Fernando Aínsa discute esta función del umbral en *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, diciendo que sirve como una “apertura hacia otros horizontes. Su función, aun fijando

límites que se pueden atravesar [...] supone una disposición al contacto exterior, hacia la transición a otro espacio, lo que le da una sugerente inestabilidad” (23). Según esta lógica, se podría argumentar que el arte de Wieder se proyecta demasiado cerca a lo que hace el mismo régimen militar, que busca controlar y contener todas las formas de la violencia.¹¹

El silencio cómplice

La naturaleza aterradora del arte de Wieder no surge solamente del desquicio de sus obras; también se debe a la falta de una reacción en su audiencia inmediata y posterior. Como he notado, en el momento de su exposición los espectadores casi siempre ignoran o se quedan sin entender las atrocidades que las obras de Wieder evidencian. Quizás la única respuesta significativa a la exposición de la violencia que ocurre en la novela es la del Estado en la muestra fotográfica, donde interviene para invisibilizar una prueba demasiado gráfica y grotesca de sus propios crímenes ocultos. Estas reacciones– o bien, la falta de reacción– implican una complicidad por parte del público en el sentido de que permiten la propagación de los crímenes y también del arte atroz en una época. El narrador cuenta que esta complicidad continúa con el paso de tiempo, sobre todo después de la dictadura cuando el país abre juicios sobre las torturas y desapariciones que ocurrieron durante la dictadura; en este vano comenta los juicios inútiles que se hacen sobre los crímenes de Wieder en el año 1992¹². Recuerda, por ejemplo, el caso que presenta Amalia Maluenda, la empleada doméstica en la casa de la familia Garmendia, cuya experiencia con Wieder y la

¹¹ La necesidad de invisibilizar las pruebas de la violencia y el proyecto estatal es algo familiar. Pienso, por ejemplo, en el borramiento obsesivo de cuerpos en los campos de concentración del Holocausto. Del mismo modo que los agentes de Inteligencia se llevan las fotos y piden el olvido, el régimen nazi busca controlar todo tipo de evidencia de la atrocidad de sus crímenes.

¹² Podría leerse como una referencia no tan velada a la comisión Rettig del 1991

violencia “está hilada a través de un verso heroico (épos) cíclico [...] que en parte es su historia [...] y en parte la historia de Chile. Una historia de terror” (119). Hay algo esencial en la experiencia de Amalia, algo que podría ser valioso para la negociación con la memoria más general del horror paradigmático que ella presenció, pero esta posibilidad se ve negada. A pesar del testimonio de Amalia y de lo que sabe de Wieder y sus crímenes, el caso de las mujeres Garmendia queda sin resolverse. El narrador afirma que

ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas de país como para insertarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida. (120)

Esta falta de procedimiento legal representa la continuación de una política de ocultamiento y olvido por parte del Estado. Como sugiere Carlos Burgos, “la complicidad del silencio o de la irracionalidad política son, para Bolaño, complemento perfecto de la represión de la dictadura derechista, su doble siniestro” (*Violencia* 54). Además, la lógica estatal funciona paralelamente a la complicidad individual que el narrador siente. Años después, cuando está viviendo en Europa y muy alejado de las circunstancias de su juventud, llega a entender su propio rol de cómplice en el caso de los crímenes de Wieder. Mientras busca al criminal en su investigación con el detective Abel Romero, reflexiona: “Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131).

Si los crímenes y gestos artísticos de Wieder exponen la violencia para la observación abierta, la memoria de ellos busca invisibilizarlos en un momento futuro y evita su reconocimiento. En este sentido, podemos pensar en la novela de Bolaño no sólo como una manifestación de los horrores de la ideología y los abusos que surgen bajo la dictadura, sino

también como una contestación al silencio y el olvido despreciables que resultan en el público.

Capítulo 2. *Amuleto* y la resistencia resignificada

Con la escritura de *Amuleto*, Bolaño continúa su trabajo de armar historias semi-ficticias, protagonizadas por personajes reales e imaginarios, alrededor de referentes históricos claros. La novela se contextualiza dentro del movimiento estudiantil mexicano de 1968¹³, y toma como punto de partida la invasión del ejército nacional en la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y la consiguiente masacre en la plaza de Tlatelolco. Es desde este momento de violencia y violación que Auxilio Lacouture, poeta y viajera uruguaya, empieza a narrar una “historia de terror” que abarca tanto una experiencia traumática personal¹⁴ como la memoria incómoda de crímenes estatales ejercidos en contra de una generación de latinoamericanos en los años 1970. El mismo Bolaño define a su protagonista como “testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria”, y que “actúa también como una metáfora” para empezar a dar cuenta de los crímenes y el terrorismo permitidos en aquella época (entrevista con Patricio Pron). En las circunstancias inmediatas de la violación de la autonomía universitaria, Auxilio pasa trece días encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras, desde donde se remonta al pasado reciente de su vida en México, y también reflexiona sobre eventos contemporáneos e incluso futuros. Como nota Ryan Long, la historia de Auxilio “acknowledg[es] and draw[s] upon the coexistence of different moments, a coexistence

¹³ El movimiento del 68 se ha estudiado extensamente; ver Octavio Paz, “Olimpiada y Tlatelolco” en *Postdata*; Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*. La biblioteca digital del [Instituto Nacional de los Estudios Históricos de las Revoluciones de México \(INEHRM\)](#) dispone de una colección útil de documentos, imágenes, carteles, volantes propagandísticos pertinentes al 68.

¹⁴ Celina Manzoni, Ryan Long y otro notan que la figura de Auxilio se basa en Alcira Soust Scaffo, una maestra uruguaya que Bolaño conoció en México en los años 1970. Supuestamente Soust sí vivió la experiencia de Auxilio durante la toma de Ciudad Universitaria; el blog [mima la palabra](#) dispone del texto de una investigación llevada a cabo por Ignacio Bajter en el semanario uruguayo *Brecha*

more often than not uncomfortable and maladjusted” (130). La reorganización, reescritura del tiempo es un elemento definitivo de la novela y de su argumentación.

En relación con este trabajo de la temporalidad, Bolaño también emplea una red de fuerzas que afecta la construcción de los espacios del texto; los fenómenos asociados con éstos forman uno de los ejes principales de este capítulo. Mi lectura parte de una consideración de teorías del espacio íntimo postuladas por Bachelard. Como mencioné brevemente en la introducción, el filósofo francés analiza representaciones literarias de la casa para llegar a un entendimiento de su vínculo estrecho con la experiencia de la vida íntima. Por contraste, el trabajo de Bolaño en *Amuleto* consiste en deshacer esta conexión: la existencia nómada de Auxilio en México, su encierro en un baño público que se vuelve íntimo y la presencia siniestra que rodea las casas ajenas que visita son elementos que rehusan el concepto de la interioridad segura y estable. Es también productivo leer su experiencia del espacio en función de su vida nómada y viajera; para hacer esto, es útil pensar en el concepto de *oikos* y la falta de una base, un lugar propio al cual puede volver.

Puesto que el baño de la Facultad se convierte en el lugar de enunciación de la narradora, el espacio que lo constituye merece una consideración detenida. Luego en el capítulo analizo la manera en que la construcción espacial del baño genera una óptica particular desde la cual Auxilio entiende— de manera casi sobrenatural— momentos de su vida y de la historia. El baño funciona a la vez como el locus del trauma de encierro y el único refugio posible ante la destrucción de la intimidad que el ejército lleva a cabo con su invasión. Es un espacio que experimenta la influencia de fuerzas relaciones binarias como público y privado, afuera y adentro, seguridad y peligro. Estas dinámicas se ven reflejadas

en elementos estilísticos de la narración y vislumbran, de manera interesante, una agencia narrativa clara en medio del caos.

A través de la historia de Auxilio, Bolaño reubica lo íntimo en espacios poco esperados a la vez que crea una atmósfera fuertemente *uncanny* en los sitios más tradicionalmente íntimos. La última sección del capítulo examina tres escenas claves de la novela que demuestran la relación entre lo *uncanny*, la casa y la extranjería. Auxilio se relaciona, memorablemente, con extranjeros como Pedro Garfias, el poeta español exiliado, Arturo Belano, que se encuentra viviendo en México y vuelve brevemente a Chile, y la pintora española Remedios Varo, que también vivió varios años exiliada en México. Todos ellos han sido víctimas y testigos de otras instancias de la violencia estatal, y los momentos que comparten con la narradora sobresalen por un sentido de latencia y la ilusión de fuerzas siniestras. Estas escenas presagian, además, la imagen del abismo que aparece al final de la novela y permite un entendimiento más amplio y profundo de su valor simbólico. De este modo, la historia única de Auxilio se abre hacia una colectividad, y el lector entiende que su narración viaja constatemente, a través de desvíos y circunlocuciones, hacia el señalamiento de la violencia, sea a través de su experiencia íntima o la de una generación entera.

La interioridad reimaginada

El trabajo de Bachelard emplea conceptos de (y tiene implicaciones en) diversas esferas– arquitectura, filosofía, psicología– pero vale la pena reiterar que el autor se acerca al estudio de los espacios íntimos desde la poesía y la representación literaria. Bachelard parece sugerir que una mirada hacia las imágenes construidas a partir de la memoria y el

proceso creativo permite un acercamiento más auténtico a la experiencia de la intimidad, más aún que una consideración de los espacios íntimos en sí. Es decir, al narrar la casa y sus espacios más íntimos, el escritor revela necesariamente su compromiso con los mismos. Las memorias, los sueños que asocia con estos entornos pueden desarrollarse sin peligro ya que “the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace” (6). Según Bachelard, la casa es el primer universo del individuo, y por ende el acto de describirla y revelar los pequeños momentos vitales vinculados con ella posibilita una manifestación plena de la experiencia íntima.

Uno de los elementos principales para el establecimiento de un discurso de la intimidad es la idea de amparo, de una protección ante fuerzas exteriores que se oponen a la vida íntima. Los ejemplos literarios de *The Poetics of Space* incluyen, frecuentemente, alusiones a la función de la casa como zona de estabilidad y de refugio. Bachelard plantea que “a house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability,” y su análisis traza la aparición de este fenómeno en diversos ejemplos literarios (17). En un principio, la interioridad de la casa constituye para cada autor un espacio fuertemente vinculado con los recuerdos y experiencias más íntimos. Bachelard destaca este punto a través de una consideración de distintos lugares de la casa y sus asociaciones psicológicas: habla, por ejemplo, del sótano como un espacio oscuro y amenazante, que tiene su contrapunto en la guardilla donde “fears are easily rationalized” y prevale un sentido de control y estabilidad (19). Pero en un nivel más básico, más allá de las funciones particulares de distintos cuartos y espacios de la casa, Bachelard sugiere que la intimidad requiere de un centro donde sean posibles la concentración y el desarrollo plenos. Asocia esta necesidad con un instinto primitivo que tiene sus raíces en periodos prehistóricos,

cuando los seres humanos habitaban chozas pequeñas que proveían el refugio necesario ante la naturaleza. Los “hut dreams,” como los denomina el autor, son aplicables tanto a las casas más humildes como a los palacios: este tipo de centro estable se encuentra en toda vivienda que ha sido realmente habitada. Por lo tanto

the author attracts us to the center of the house as though to a center of magnetic force, into a major zone of protection [...] the valorization of a center of concentrated solitude is so strong, so primitive and so unquestioned... (31, 32)

Esta noción de la casa, que conlleva nociones de seguridad y refugio y asegura la supervivencia de la vida íntima, se ve sometida a una transformación radical en el universo de *Amuleto*. La vida y narrativa de Auxilio contradicen, en varios sentidos, las propuestas de Bachelard y su visión idealizada de la casa y la vida íntima. De acuerdo con lo dicho, me interesa sugerir que Bolaño reimagina las ideas asociadas con la interioridad y la intimidad de forma sistemática en el texto. A través de una narradora extranjera y nómada, que habla desde un espacio público violado por el Estado pero convertido también en refugio, Bolaño puede realizar una reinención de la espacialidad según un orden que desplaza la experiencia de la intimidad al espacio público y caracteriza los espacios más tradicionalmente íntimos con presencias y momentos siniestros. El deslizamiento de la política espacial permite también una lectura metafórica: puesto que la vida íntima de la protagonista se vuelve material del ámbito público, es posible vincularla con un grupo más amplio. Es en este sentido que interpreto la relación entre Auxilio y el conjunto de las víctimas de la violencia estatal en Latinoamérica; las imágenes simbólicas al final de la novela son elocuentes para elucidar esta relación. De un modo que llega a un punto culminante en *2666*, *Amuleto* presenta un universo en el cual las formas de la espacialidad se

vuelcan y se reimaginan según nuevas normas que permiten la única resistencia posible ante el terrorismo del Estado a través del testimonio.

De extranjeros errantes

Es de notar que Auxilio empieza su narración definiéndose en términos de diferencia. Se proclama, antes que nada, “la madre de la poesía mexicana”—epíteto que emplea a lo largo del texto— e incluso utiliza el mexicanismo estereotípico de “chingada” (11).¹⁵ Sin embargo, continúa y aclara que es “uruguaya, de Montevideo,” que también se denomina charrúa para confundir “a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos” (11-12). La identidad de Auxilio se define en términos de pluralidad, y la referencia inmediata a esta identidad particular y confusa forma parte esencial del discurso de la novela, puesto que representa otra forma de resistencia, una cualidad supranacional que la hace rechazar una sola identificación nacional. A mi parecer, Auxilio tiene que ser leída en función de esta pluralidad y también de su condición de viajera. Desempeña este último papel en el sentido quizás más amplio y auténtico, ya que su viaje se extiende durante años y carece de un itinerario o destino claro. Varios elementos de su historia parecen señalar que participa en lo que Georges van den Abbeele llamaría “infinite or unbounded travel” (xx). En la introducción a su libro *Travel as metaphor: from Montaigne to Rousseau*, van den Abbeele considera el concepto de *oikos* y sus implicaciones en el acto de viajar. Propone que “the establishment of a home or *oikos* places conceptual limits on travel, supplies it with a terminus *a quo* and a terminus *ad quem*,” pero advierte que “the very

¹⁵ El uso del lenguaje local es de interés en la obra de Bolaño. En *Amuleto* hay una combinación particular del español mexicano, el rioplatense y el peninsular; “La parte de Fate” de *2666* emplea un lenguaje híbrido que mezcla jergas del castellano con distintos niveles del inglés. No abordo el tema en estas páginas pero es sin duda pertinente al discurso más amplio de la extranjería y los viajeros en Bolaño.

activity of traveling may also displace the home or prevent any return to it, thus [...] allowing for an infinite or unbounded travel” (xx). Auxilio responde, de manera interesante, a ambas posibilidades. Pensando en la trayectoria de su viaje, admite que no recuerda cuándo se fue de Montevideo ni cómo, por qué llegó a México; es decir, recuerda el terminus *ad quo* (aunque no las particularidades), pero el terminus *ad quem* no parece ser el mismo. Auxilio no asocia la noción del *oikos* con su país natal; de hecho, en una de las pocas instancias que menciona Uruguay, lo hace en forma de conjetura: “me puse a pensar qué pasaría si yo, es un suponer, volviera a Montevideo. ¿Recuperaría mi acento? ¿Dejaría, paulatinamente, de ser la madre de la poesía mexicana?” (84). Siguiendo la idea de van den Abbeele, el *oikos* de Auxilio está desplazado e indefinido, lo cual le concretiza una identidad de viajera y nómada.

Auxilio transita por distintos espacios sin destino final, implicando casi una ética vital de viaje. Del mismo modo, el estilo de vida que lleva en México también se alinea con el nomadismo. Si bien su narración regresa constantemente, casi en forma de espiral, al período de encierro en el baño de la Facultad, también hay que resaltar su enfoque en historias que se dispersan por la ciudad entera. Auxilio adopta un mecanismo de narrar la errancia: muchas de las escenas breves y de sus meditaciones y monólogos ocurren mientras pasea por el DF, y siente una necesidad de “respirar y vagabundear” (46). Sus noches con los poetas mexicanos la llevan de bar en bar, a cafés varios, a caminar “por las calles vacías del DF de las cinco de la mañana” (62).¹⁶ Es posible asociar esta rutina con su extranjería y el viaje interminable que ha emprendido, pero por otra parte el instinto parece formar contrapunto de la lógica del encierro y la interioridad. Los trece días que

¹⁶ Este modo de vivir recuerda, por cierto, el de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*

pasa en el baño constituyen una violación del espacio íntimo— la experiencia de la soledad, del hambre, del miedo profundo a ser descubierta lo redefine como uno de violencia y dolor. Estas cualidades se asocian además con el Estado, que destruye la autonomía universitaria y con ella las nociones de seguridad y familiaridad que la comunidad académica crea allí. Aunque Auxilio no se integra oficialmente a la Universidad, sí representa para ella el único lugar fijo de su existencia nómada, el que más se parece a un hogar, y por lo tanto la entrada de los militares desestabiliza también su mundo íntimo. En ese sentido, el deseo que demuestra de deambular, y vagabundear adquiere una importancia doble: se entiende como una manera de evitar la memoria traumática del encierro y también el ejercicio del poder estatal en contra de la intimidad. Auxilio se niega a existir en espacios parecidos a los que asocia con el sufrimiento y la violencia, y su movimiento puede ser leído como una resistencia a los procesos del poder estatal.

En relación con esto, Auxilio enfatiza muchas veces la falta de un lugar propio. Aunque lleva años viviendo en México no establece un hogar fijo allí, sino alquila cuartos de azotea a corto plazo o, cuando no le basta para pagar un alquiler, se queda con amigos. Auxilio rechaza los espacios tradicionales (tradicionalmente interiores) y prefiere vagar a la “intemperie”¹⁷, “de una a otra parte de la ciudad, a merced del viento nocturno” (40). Este modo de vivir rechaza, como queda dicho, la interioridad y el espacio íntimo a la vez que demuestra una resistencia a las estructuras económicas del espacio urbano moderno. El tránsito por espacios públicos marca en Auxilio una suerte de repudio a la adopción de una vida integrada, establecida en un espacio propio que forma parte del sistema capitalista de la ciudad y por ende del Estado. En este vano, Auxilio se siente “feliz” de poder “pasar una

¹⁷ Ryan Long hace una lectura productiva de las implicaciones de este concepto en su artículo “Traumatic Time in Roberto Bolaño’s *Amuleto* and the Archive of 1968”

semana entera sin gastar un peso”, y comenta su dependencia en la generosidad de los amigos (24). Por una parte, estos gestos podrían ser entendidos como componentes predecibles de la vida bohemia, del ritmo que se asocia con las vidas de artistas jóvenes; pero por otra, la voluntad de Auxilio de evitar estas estructuras espaciales y económicas articula otra forma de resistencia hacía el Estado. Se debería, en este sentido, a la violación de su mundo íntimo a causa de un acto de violencia estatal, a la experiencia traumática que deja huella innegable en la percepción de Auxilio. De manera interesante, esta respuesta al trauma adquiere otro matiz de complejidad cuando es pensada en función de la fijación de Auxilio en el espacio del baño, que examino en más detalle a continuación.

Narrar (en) el baño

Como menciono arriba, la Universidad representa una suerte de hogar sustituto para Auxilio, y ella desarrolla su vida alrededor de los espacios que la componen. Cuenta que sus días consisten en “dar vueltas por la Universidad, más concretamente por la Facultad de Filosofía y Letras, haciendo trabajos voluntarios” y relacionándose con los profesores y estudiantes (22). Es apropiado, entonces, que Auxilio resista la violencia del mundo exterior en un espacio perteneciente a la Universidad; pensando en la teoría de Bachelard, el baño donde se queda encerrada cumple una función parecida a la de la casa que protege y alberga al individuo ante “the bestial hostility” del universo (46). Pero las circunstancias hacen que sea un refugio problemático: Bolaño genera, en torno al espacio del baño, un diálogo vacilante entre público y privado, peligro y amparo, ocultación y descubrimiento. Estas dinámicas adquieren más importancia todavía con la adición del testimonio de

Auxilio y las implicaciones que tiene para el señalamiento del “crimen atroz” de la violencia estatal.¹⁸

En un sentido muy básico, el baño es quizás el espacio más íntimo de cualquier casa: un individuo puede cerrar la puerta del baño y estar bastante seguro de que nadie le vaya a violar (por lo menos intencionalmente) el límite que se establece. En el baño público se agrega otra dimensión de complejidad puesto que está diseñado, justamente, para que entren varias personas; sin embargo, la existencia de los cubículos intenta asegurar el mismo tipo de privacidad. Por cierto, Auxilio se refugia no sólo en el baño sino también en su “wáter”: en los momentos de mayor peligro— cuando entra, por ejemplo, un soldado de patrulla— ella se esconde tras la puerta cerrada del cubículo (31-34). De alguna forma, la correspondencia del baño a las necesidades corporales más básicas del ser humano parece ir de la mano con la seguridad simbólica atribuida al espacio físico que lo constituye. El acto de entrar en un baño puede entenderse como un movimiento hacia la satisfacción de procesos primitivos e invariables, lo cual corresponde con un sentido de seguridad y constancia en el entorno físico.

Por otro lado el baño de la Facultad en *Amuleto* carece de esta certidumbre y estabilidad. La toma de la Universidad supone la violencia concreta del ejército en contra de los miembros de la comunidad, y también una violación metafórica de la intimidad que existe allí para los mismos. Ya que el baño forma parte del territorio de la Universidad, esta dinámica también se activa allí y tiene efectos en la experiencia personal de Auxilio. Ella es víctima inmediata de los agravios del Estado, en el sentido de que experimenta un periodo

¹⁸ Aunque apenas los considere el presente trabajo, *Amuleto* se vincula directamente con puntos centrales a la teoría de trauma: por ejemplo, la temporalidad traumática, el testimonio, el proceso de abreacción. Recomiendo ver, de nuevo, el artículo de Ryan Long; también los libros *Witnessing: Beyond Recognition* de Kelly Oliver; *Writing History, Writing Trauma* de Dominick LaCapra; *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* de Giorgio Agamben desarrollan conceptos muy relevantes

de encierro forzado, de violencias en contra del cuerpo (las de no comer, no dormir bien, no poder moverse), de una tortura psicológica evocada por la presencia de los soldados. Pero de manera interesante, Auxilio también se refugia en este espacio de violencia y violación: sobrevive, resiste, continúa su vida íntima en el sitio de mayor peligro. El acto de contar es esencial para entender esta resistencia.¹⁹

El baño de la Facultad cumple una función paradójica al ser el punto desde el cual Auxilio, aún prisionera, logra ejercer cierta agencia a través de la narración. Defiende su control narrativo desde el principio, anunciando que el suyo será un relato de terror “pero no lo parecerá porque [es ella] la que lo cuenta. [Es ella] la que habla” (11). Esta afirmación se hace evidente a lo largo de una historia que se vincula inextricablemente con los procesos mentales de la narradora. En varias ocasiones el estilo de Auxilio se acerca al del diálogo interior o la corriente de pensamiento, y se desvía constantemente dudando de sus recuerdos, agregando detalles superfluos, compartiendo historias mínimas. Si bien estas cualidades se pueden interpretar como frutos de su memoria traumática, como una forma de evadir un enfrentamiento directo con el “terror”, también creo que Auxilio mantiene un dominio de lo que comunica: a la vez que se repite y se desvía, va revelando detalles del crimen que sólo se da a conocer en el último capítulo (miraré algunos ejemplos de estas escenas en la sección siguiente). Todas las particularidades de su relato forman parte de un testimonio auténtico e implícitamente activo. Como Arturo Belano que vuelve de Chile después del golpe de estado, Auxilio no es la figura heroica que quisiera ser en las experiencias que narra. Pero donde Belano se queda “en silencio como si lo que esperaban

¹⁹ La posibilidad de una resistencia, por problematizada y contenida que sea, es algo que desaparece en 2666. En ese texto (y *contexto*, dados los paralelos claros entre el universo de la novela y la situación contemporánea de Ciudad Juárez), la agencia individual se borra mientras la violencia y la violación llegan a ser elementos constitutivos de y normalizados en la vida cotidiana.

los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo” (69), Auxilio reivindica, subraya la necesidad de comunicar y contar una historia honesta y completa. El hecho de que lo haga desde el baño, desde un espacio sometido a la agresividad, refuerza la cualidad desafiante del acto.

Espejismos abismales y la extranjería *uncanny*

En su texto sobre “The Uncanny” Freud ofrece varias posibilidades asociadas con el concepto, y lo define como “that species of frightening that goes back to what once was well known and had long been familiar” (124). La novela de Bolaño indaga en representaciones varias de esta fuerza siniestra, y las asocia frecuentemente con personajes que son extranjeros, recordando así otras ideas relevantes de Freud. Éste menciona varias definiciones de lo *heimlich* y *unheimlich*, enfocándose por razones obvias en los usos de las palabras en alemán. Lo *heimlich* se entiende como lo íntimo, familiar, pertinente al hogar. Sugiere que “that which comes from afar assuredly does not live quite *heimelig, freundnachbarlich* among the people” (128). Esta cita implica que algo (o, más relevante a la presente discusión, alguien) que viene de lejos, del extranjero, no puede vivir de manera *heimlich* en el espacio ajeno. En el caso de Auxilio, en cuya historia prevale un sentido de lo siniestro (lo *unheimlich*) merece atención esta posibilidad. Se encuentra rodeada de extranjeros que han presenciado circunstancias de la violencia estatal, o han sido exiliados por razones políticas. Éstos se topan con la protagonista en distintos momentos de su narración y las escenas que comparten son anticipatorias de la escena final de la novela. Según mi lectura, este proceso de acercarse y dar vistazos del horror que será revelado constituye una forma de establecer conexiones entre las experiencias y los pasados de los

personajes individuales, y también de dirigir la mirada del lector constantemente hacia memorias reprimidas de la violencia.

Desde un principio Auxilio se mueve entre círculos de extranjeros: cuenta, en la primera escena de la novela, de su relación con León Felipe y Pedro Garfias, poetas españoles exiliados del franquismo que viven en México. Auxilio los admira mucho y se hace amiga de los dos, instalándose en su casa para ayudar con tareas domésticas y absorber un poco de su mundo literario. Los poetas parecen llevar un estilo de vida cómodo y tranquilo, pero Auxilio comenta en particular la melancolía de Pedro Garfias. Éste resulta más pensativo que su compañero; Auxilio recuerda la manera en que a veces “miraba y luego desviaba la mirada (una mirada tan triste) y la posaba, no sé, digamos que en un florero o en una estantería llena de libros (una mirada tan melancólica)” (15). La narradora se fija en estos momentos repentinos de melancolía, en los cuales intuye un costado siniestro: cree que “allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos” que Pedro contempla, “se ocult[a] el infierno o una de sus puertas secretas” (15)²⁰. En el caso del poeta español, ese infierno bien podría ser la memoria de las atrocidades de la guerra civil y el franquismo, una memoria que por otra parte se irá enterrando en la consciencia pública²¹. Son sus referentes más inmediatos de la violencia del Estado, y el acto de recordarlos melancólicamente forma parte del discurso más amplio de la memoria o el señalamiento de la violencia en la novela. El florero adquiere una fuerza *uncanny* innegable que Auxilio intenta superar vanamente: se acerca a él con la intención de “meter la mano por la boca

²⁰ Por cierto, el florero se convierte en la primera imagen abismal de la novela, que van apareciendo en distintas escenas, en las cuales intervienen frecuentemente extranjeros.

²¹ La idea de un pacto de silencio por parte del pueblo español respecto a la memoria histórica nacional surge a partir de la Transición a la democracia tras la muerte de Franco en 1975. Ver Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española*; Andres Stucki & José Manuel López de Abiada, “Culturas de la memoria: transición democrática en España y la memoria histórica”

negra” y termina llorando, emblandeciéndose, determinando que “allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (16-17). Este último comentario me parece clave para entender su simbolismo: si lo que el florero esconde dentro son memorias dolorosas que hay que olvidar, su fuerza *uncanny* se manifiesta según la forma que Freud llamaría el regreso de lo reprimido, de “something that should have remained hidden and has come out into the open” (148). El acercamiento, también siniestro, de Auxilio— imagina que su mano se despega de su cuerpo para tocar el florero— implica así una insistencia en el acto de recordar, de desvelar sin miedo lo que está allí cubierto²². Aunque su intento de hacerlo falle en el momento, Auxilio continúa este proceso a lo largo de su narración, que también se desvía, traza una espiral alrededor de la memoria aterradora, del señalamiento de la violencia que intenta comunicar desde el principio.

De la metáfora del florero es también importante subrayar la acción de contemplar. La tendencia de Pedro Garfias de perderse, de golpe, en momentos de contemplación inexplicables se puede entender a partir de una contextualización de su experiencia con el terrorismo estatal. Su exilio ocurre como producto de guerra civil y el régimen de Franco, ocurrencias que pueden ser entendidas como constitutivas de una memoria traumática. En este sentido, el quedarse colgado en la meditación también puede aludir a la fijación del trauma: Pedro Garfias, que ha vivido y observado la violencia estatal de cerca, no puede escapar la memoria de la misma. Esta mentalidad encuentra un paralelo en la de Auxilio, que se hace evidente a través de la narración: vuelve constantemente al momento del encierro traumático y a las circunstancias de las violaciones del Estado. La similitud de las

²² Es también llamativo que Bolaño asocie la responsabilidad de recordar, de acercarse a la memoria incómoda, con la figura del poeta. Va de la mano con su visión de la literatura como “un oficio peligroso”; con su entendimiento de la buena escritura como una que sabe “meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío” (“Discurso de Caracas” 42). El gesto tiene implicaciones amplias para la función del arte ante el trauma y la narrativa de una nación.

situaciones agrega aún otra dimensión *uncanny*: la de una experiencia familiar pero ajena, una reaparición de horrores conocidos, una extranjería que implica necesariamente un contacto con la violencia estatal.

Arturo Belano, otro extranjero que se instala en “la categoría de aquellos que han visto la muerte de cerca” (71), tiene una función parecida en la novela. Auxilio siente un amor casi maternal hacía él, y cuando decide “volver a su patria para hacer la revolución” después del golpe de Estado chileno en 1973, la narradora se preocupa mucho (63). Belano emprende un viaje que transcurre, memorablemente, todo Latinoamérica (66-67), y Auxilio se mantiene al tanto de sus noticias, comunicándose con su familia y acudiendo a manifestaciones partidarias al movimiento revolucionario. La figura y la experiencia de Belano ayudan a unir las historias paralelas y relativamente contemporáneas de violencia estatal que se hacen evidentes a lo largo de la narración. Auxilio recuerda cómo, en la primera manifestación que se hace por la muerte de Allende (ya en el 73, después de su propio enfrentamiento con la violencia), entiende un vínculo entre el contexto chileno y lo que vivió en México:

Allí vi algunas caras conocidas del 68 y vi a algunos irreductibles de la Facultad y sobre todo vi a jóvenes mexicanos generosos. Pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas [...] lo vi y entonces me vi a mí misma encerrada en el lavabo de mujeres y recordé que allí había soñado con el mismo valle y que al despertar de ese sueño o pesadilla me había puesto a llorar [...] y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968. (67)

La imagen abismal del valle sirve para conectar estos jóvenes generosos, que se manifiestan en solidaridad con la causa de otros jóvenes como Belano, con los que mueren en Tlatelolco, desaparecen en Chile, “marcha[n] hacia una muerte cierta” en la última imagen de la novela (153). Todos son victimizados por la violencia estatal que pone fin, en cada contexto, a sus sueños y movimientos. Auxilio experimenta reacciones viscerales de angustia y tristeza ante estos ejemplos de momentos y víctimas paralelos; en su visita a la casa de Remedios Varo²³ las asociaciones se hacen más claras todavía. Al entrar en la casa Auxilio intuye la presencia de otra persona que se esconde (92), estableciendo así una atmósfera siniestra similar a la que existe cuando Bibiano O’Ryan visita la casa de Wieder en *Estrella distante*. En esa novela parece ser la cercanía a la violencia que está por llegar lo que causa esta sensación, y con Remedios Varo creo que pasa algo semejante. La pintora, también exiliada de la España franquista y testigo de la violencia de la misma, anuncia a través de su arte otra imagen abismal anticipatoria:

y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé, de la misma manera que sé que hay otra persona en la casa, que lo que la pintora me muestra es un *preámbulo*, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego. (94)

Mientras Auxilio se siente angustiada y afectada por la inminencia de “ese valle inmenso” que “espera”, Remedios Varo se mantiene tranquila y cordial. El contraste de estas dos

²³ La obra de Remedios Varo dialoga directamente con la experiencia de Auxilio: sus cuadros muestran, frecuentemente, escenas de mujeres encerradas; también figura la luna, que es una de las imágenes recurrentes de las descripciones que Auxilio hace del baño

reacciones podría entenderse como resultado de la familiaridad con la violencia: para una mujer como Varo, que comprende la experiencia del franquismo y sus atrocidades, el señalamiento de la violencia es algo posible y necesario, y Auxilio incorpora ese modelo en su propio proceso de reconocimiento.

La dinámica que existe entre la narración y resistencia de Auxilio, y la memoria de la violencia en Latinoamérica, se relaciona de nuevo con elementos de lo *uncanny*. Freud subraya en particular la importancia de “the return of what has been repressed”: plantea que toda expresión del lo *uncanny* “is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed” (148). En el caso de *Amuleto*, lo reprimido sería el reconocimiento de la violencia estatal y sus víctimas, tal como lo sugieren estas escenas que se enfocan en la memoria de violencias ajenas en los universos particulares de los exiliados políticos. Auxilio comparte varios momentos y su propia experiencia con la violencia y lo *uncanny* recuerda las suyas. De este modo, la estructura circular, vacilante, sinuosa del texto, y la atmósfera *uncanny* que lo marca desde el principio, corresponden justamente a la ‘revelación’ final del “crimen atroz” que Auxilio se propone contar en la primera página. La narración viaja constantemente hacia el señalamiento de la violencia, sea a través de la experiencia de Auxilio en México o de representaciones simbólicas vinculadas con víctimas de otras instancias del terrorismo estatal. Aún cuando cuenta detalles de su experiencia individual Auxilio se relaciona constantemente con una colectividad, lo cual ayuda a reforzar la conexión con otras circunstancias contemporáneas a su experiencia. Los momentos que presencia Auxilio, de toma de la Universidad y la consiguiente masacre en Tlatelolco,

dialogan con otros que han presenciado sus compañeros (el franquismo, el golpe de estado chileno) y así forman cierto sentido de solidaridad transnacional ante la violencia estatal.

En términos generales, *Amuleto* se ocupa de realizar un deslizamiento de las funciones y cualidades típicamente asociadas con el espacio íntimo. Este proceso ocurre, como explico en las secciones previas, en varios niveles de la novela. Con respecto a las formas posibles de conceptualizar el espacio, Bachelard hace un análisis productivo de la dialéctica entre afuera y adentro. Nota que la valoración del espacio surge comúnmente de una visión binaria: para su argumentación, esta dicotomía es parte de una larga tradición y se marca tanto al nivel físico o material como al metafórico. Precisa que

outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into play in the metaphorical domains. It has the sharpness of the dialectics of *yes* and *no* [...] unless one is careful, it is made into a basis of images that govern all thoughts of the positive and negative. (210)

Según esta lógica las cualidades atribuidas a determinados espacios dependen de la relación dialógica entre afuera y adentro; la interioridad de la casa, por ejemplo, es entendida como un refugio sólo en función del mundo exterior que la contrasta y la amenaza. En *Amuleto*, esta división maniquea no funciona: los espacios son mucho más cambiantes. El espacio público de la ciudad posibilita el nomadismo de Auxilio, que constituye una parte central de su identidad y vida íntima; los extranjeros y viajeros no cuentan con una casa o un espacio íntimo totalmente seguro; el locus de trauma y violencia también permite el refugio; el peligro y el horror se hacen presentes en escenas siniestras del espacio íntimo. Como parte del proyecto abarcador de su obra, Bolaño vuelca las nociones establecidas de espacio e intimidad para inscribirlas en una dinámica fluctuante e insegura.

Capítulo 3. En el límite sin límites: 2666

En relación con las novelas analizadas en los capítulos previos, *2666* funciona como una suerte de punto culminante de varios elementos que vienen intensificándose a lo largo de la discusión. La trayectoria literaria de Bolaño evoca algo de este ritmo creciente: trabajaba, después de varios años de investigación, en la escritura y edición de la novela en el momento de su muerte en el 2003. Tras su publicación póstuma en el año 2004, bajo la supervisión editorial de Jorge Herralde e Ignacio Echevarría en Anagrama, la novela disfrutó de un éxito casi inmediato y atrajo una amplia atención crítica. Ganó numerosos premios tanto en España como al nivel mundial, y agregó otra dimensión al llamado ‘mito Bolaño’ que rodea al autor y su obra.²⁴ La vastedad del texto, sus tramas varias, el estilo multifacético de la narración que emplea referentes que confunden la realidad y la ficción, apuntan a una visión inconmensurable que busca poner de relieve problemas que acosan no solo a los personajes de la obra, sino también a la condición humana. En esta línea la crítica literaria habla frecuentemente de cómo la obra indaga en ‘el mal’, cuya presencia sistemática en la civilización occidental Bolaño querría señalar. Si bien *2666* se propone meditar sobre este tipo de fracaso monumental, hay que notar que lo hace a través de un referente concreto y fácilmente reconocible: los paralelos entre Santa Teresa, la ciudad ficticia que construye Bolaño, y la Ciudad Juárez de los años 1990 en adelante son clarísimos. Se trata, efectivamente, de un juego de espejismos cargado de sentido, la recreación literaria de una ciudad y unas circunstancias reales que para Bolaño, son “el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la

²⁴ Sobre el marketing y la mitología que se fundan alrededor de la obra y figura de Bolaño escriben, entre otros, Horacio Castellanos Moya en [La Nación](#) y Sarah Pollack, “[Latin America Translated \(Again\): Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives* in the United States](#)”

libertad y de nuestros deseos” (entrevista con Monica Maristain). La novela, por extensa y divergente que sea, hace que el lector vuelva a fijar la mirada en lo que pasa allí: cada una de las cinco secciones encuentra su camino al espacio de la ciudad, a las violencias que ocurren, desapercibidas, en ese espacio límite. Si Santa Teresa puede ser entendida, como propongo en esta sección, en función de su carácter liminal, el movimiento constante de los personajes hacia la ciudad logra centralizarla, de cierto modo, y poner las circunstancias de su realidad en primer plano.

Un reto al análisis crítico de *2666* reside en el cuestionamiento de su completud, que resulta tanto de la muerte del autor y su publicación póstuma, como de una duda acerca de las intenciones originales que tuvo para el texto. Los manuscritos y apuntes a la novela revelan que Bolaño, consciente de su enfermedad y la inminencia de su muerte, pensaba publicar las cinco partes de *2666* como novelas individuales, con el fin de asegurar el futuro financiero de su familia. Sin embargo, la viuda del escritor, junto con el equipo editorial de Anagrama, optaron por publicar la obra en un solo tomo, decisión que parece respetar la visión original del autor y también la red de conexiones e ideas que las distintas partes de la novela entrelazan.²⁵ Considero importante resaltar este punto porque mi argumentación asume la lectura de la novela como una entidad coherente y completa, no solo por razones prácticas sino porque quiero proponer que el texto da lugar a la culminación de una serie de intereses que aparecen a lo largo de la obra de Bolaño. Como he sugerido en otros momentos, la crítica que plantea el autor va más allá de las circunstancias individuales de cada personaje y busca asir lo inasible, desenredar el nudo de fuerzas que están en juego en sus universos. Es en *2666* que logra concretizar la forma más extrema de un sistema de

²⁵ Ignacio Echevarría explica y justifica las circunstancias de la publicación en su “Nota a la primera edición” de la novela.

preocupaciones y fenómenos siniestros que marcan las experiencias de sus personajes y definen su mirada ante la realidad contemporánea latinoamericana.

Como pasa en *Estrella distante* y *Amuleto*, la relación entre los espacios representados, la violencia estatal y la intimidación forma parte central del discurso de 2006. Aunque las tramas particulares recorren varios espacios y tiempos históricos, Bolaño despliega buena parte de la narración en torno a Santa Teresa, sobre todo en “La parte de los crímenes”, la sección más larga del texto y la que será el enfoque principal de mi análisis. Me gustaría proponer que, mediante una atención minuciosa a la representación de distintos espacios de la ciudad, Bolaño crea un escenario urbano vasto que se define por su susceptibilidad a (y su identificación con) violencias extremas; un contexto donde el espacio íntimo desaparece o por lo menos pierde sus características de refugio y protección, y el público se vuelve un territorio abandonado que da lugar a la comisión de crímenes inimaginables. La escenificación de la violencia en el ámbito público y la consiguiente falta de consecuencias de la misma, conllevan implicaciones respecto a la función del Estado. Mi lectura sugiere que en Santa Teresa el Estado renuncia a su cargo de responsabilizar a los perpetradores y buscar algún tipo de orden, ejerciendo así otra forma de la violencia a través de la complicidad y el abandono. Este gesto cobra todo su sentido cuando es considerado junto con el abandono propuesto por los mismos personajes, que comunican cierta resignación ante los crímenes que los enfrentan y sugieren que el único refugio posible se encuentra en la huida. Argumento que esta doble dinámica va de la mano con diferentes conceptos y teorías del espacio fronterizo y que genera un clima idóneo para la propagación de la violencia descontrolada.

El lector que conoce 2666 - o bien, que conoce la historia reciente de Ciudad Juárez- entiende que la violencia referida es la de los asesinatos en serie de más de 300 mujeres desde los años 1990. Los detalles de estas circunstancias han dado lugar a numerosos trabajos artísticos y de investigación²⁶; el periodista Sergio González Rodríguez fue uno de los primeros de llevar a cabo un estudio exhaustivo, con su ya famoso libro *Huesos en el desierto* (2002). “La parte de los crímenes” se compone, justamente, de viñetas que narran la aparición de cadáveres de mujeres asesinadas por toda Santa Teresa, y este trasfondo de violencia viola y desestabiliza tanto las nociones sobre el entorno espacial como las identidades particulares de las víctimas. Argumento que los actos violentos ejercidos en contra de la mujer atacan la singularidad femenina y constituyen, en un nivel simbólico, otra violación de la intimidad que puede ser interpretada como expresiones del borramiento de la singularidad femenina. La aparición continua de los cadáveres hace que las mujeres asesinadas pierdan todo tipo de individualidad y se conviertan en otra de las innumerables víctimas. Al aparecer un cadáver en el espacio público, se abre un nuevo caso que define a la víctima por su edad, su descripción física, sus heridas, dejando atrás todo tipo de detalle personal. Bolaño emplea una voz distanciada, fría, forense en las escenas que narran los casos individuales, técnica que logra borrar las particularidades de cada víctima y reescribir su historia íntima, definirla en función de la agresión de su muerte. Si bien el tono clínico remeda, como propone Jean Franco, “the language of police reports, whose

²⁶ La producción cultural en torno al feminicidio de Juárez incluye libros (ver *El silencio que la voz de todas quiebra*, colaboración celebrada de un grupo de escritoras mexicanas); cine (ver Lourdes Portillo, *Señorita extraviada*, texto que vuelvo a considerar más adelante); arte (ver serie “Flor de vida” de [Andrea Arroyo](#), que acaba de formar parte de una exposición de artistas latinas en The Gallery Space at Wagner de NYU.); campañas de consciencia pública (ver la serie de afiches “[Las muertas de Juárez demandan justicia](#)”, producida por [un conjunto de diseñadores gráficos mexicanos](#)) No es, para nada, una lista exhaustiva, pero estas obras facilitan un acercamiento al trabajo creativo con la realidad de Ciudad Juárez.

pedestrian prose aspires to be 'scientific' and professional but in fact forces the reader to imagine what the dry prose covers" (Franco 240), es esencial considerar su efecto simbólico junto a este gesto práctico de señalamiento. Al ser narradas de esta forma, las víctimas de los asesinatos pierden la identidad, sus historias se borran, lo personal y lo íntimo se vuelven conceptos fugaces dentro del sistema de violencia que opera en la ciudad. Interpreto estos gestos como otra manera de normalizar las violencias que se ejercen, y sugiero que la novela implica que, ocurrido esto, estos agravios a la dignidad humana son problemáticamente aprobados.

El Estado ausente

En 2666 la violencia estatal no se manifiesta concretamente en actos u ocurrencias concretos, como pasa en *Amuleto* o *Estrella distante*. En éstas, son agentes del Estado los que llevan a cabo las violencias y violaciones que forman parte central de las tramas. En la segunda el teniente Carlos Wieder expone su arte nuevo de asesinar, que hace eco siniestro de las circunstancias de la dictadura militar chilena; mientras que en *Amuleto* el ejército mexicano viola la autonomía de la Universidad, asesina jóvenes en la masacre de Tlatelolco, y abundan las referencias a otras circunstancias del terrorismo estatal en Latinoamérica, aspectos que provocan la experiencia traumática de *Auxilio*. En ambos casos la violencia es vivida, si se puede, por los personajes mismos y de manera tangible. Lo que pasa en *Santa Teresa* es distinto: nos enfrentamos a una violencia omnipresente y extrema— la aparición constante de cadáveres de mujeres asesinadas—pero que ocurre inexplicablemente y es imposible de aprehender. Es casi imposible no intuir la existencia de un asesino en serie, pero la manifestación incesante de los cuerpos en el espacio público pone en duda esa

misma lógica, ya que nunca se puede identificar al asesino: es como si se tratara de “un contagio sistemático de la vulnerabilidad” y susceptibilidad por parte de una fuerza que permanece siempre más allá del entendimiento común (Giorgi 17).

Ante los crímenes de la ciudad todo esfuerzo de entendimiento es en vano: hasta Albert Kessler, criminólogo de gran prestigio que llega a pedido del gobierno local a investigar los asesinatos, comenta después de su investigación infructuosa que en Santa Teresa la “sociedad está fuera de la sociedad”, y que “lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos” (Bolaño 339). El juicio de Kessler sobre las circunstancias de Santa Teresa se presta para una lectura desde ciertos conceptos de la biopolítica: Fermín Rodríguez, por ejemplo, habla de la ciudad como un “campo permanente de la excepción” donde “no todos los seres humanos pueden aspirar al estatuto jurídico-político de persona” (99).²⁷ En el universo de Santa Teresa el orden y la protección estatales brillan por su ausencia, dejando a las mujeres y a los demás ciudadanos desamparados y sujetos a un peligro constante. Me gustaría sugerir que este tipo de abandono, ausencia, cesión de control se debe tanto a la naturaleza del estado de excepción que impide el ejercicio de las leyes y procesos jurídicos normales, como a algunas cualidades inherentes al espacio fronterizo.

En un contexto muy distinto (el de las fronteras de ganado), Silvio Barretta y John Markoff teorizan las fronteras como “places where authority- neither secure nor nonexistent- is open to challenge, and where polarities of order and chaos assume many guises” (80). Estas dinámicas parecen funcionar en la sociedad fronteriza de Bolaño también. Claro está que la autoridad estatal como se percibe tradicionalmente no opera en

²⁷ Para un análisis detallado desde la biopolítica son también productivos los trabajos de Gabriel Giorgi y Oscar Montoya

Santa Teresa, sino que es reemplazada por un orden inasible determinado por la violencia constante de la serie de asesinatos. Si bien su forma es extrema, existe un orden en este nuevo sistema: los cadáveres aparecen, los casos no se resuelven, las muertas se olvidan y el asesino no se encuentra nunca. Esta estructura apunta, justamente, al caos que se vuelve orden y se manifiesta de formas varias: cada cadáver encontrado atestigua, evidencia la correlación y fusión de estos elementos. Dentro de la ciudad es imposible evitar el ciclo perverso de los crímenes (las muertas aparecen por *toda* Santa Teresa, sobre todo en los lugares más alejados y desprovistos de gente), haciendo que los habitantes se queden sin respuesta ninguna. Como sugiere el epígrafe a *Amuleto*²⁸, el público de Santa Teresa se queda como otro grupo que quiere pedir auxilio pero sin contar con algo o alguien para venir en su ayuda.

La fuga propuesta por Kessler, entonces, define el espacio de la ciudad (y por extensión el del Estado) en términos del abandono, tanto en el sentido de una huida posible y necesaria (hay que cruzar la frontera e irse) como en su condición de lugar extremo, marginal y olvidado. Existe en Santa Teresa una relación de convergencia entre el lugar del abandono y el lugar a abandonar, que surge de la carencia de estructura organizadora en la ciudad. Un civil como Kessler (que, por cierto, ni reside en la ciudad pero puede enunciar un juicio ante lo que pasa allí), que no ve otro remedio más que la huida, responde no solo a la realidad desquiciada de los asesinatos y la cultura de violencia, sino también a la falta de resistencia o fuerza combativa a estas cosas. En su texto "Politics as a Vocation", Max Weber define al Estado como "a human community that (successfully) claims the *monopoly of the legitimate use of physical force within a given territory*" (13, énfasis original). Según esta

²⁸ El epígrafe viene de Petronio: "Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio, pero no había nadie para venir en nuestra ayuda"

lógica, la dinámica de poder activa en Santa Teresa sugiere la ausencia del Estado. Como plantea Weber, “force is a means specific to the state” (13), pero la violencia en Santa Teresa se ejercita impunemente y fuera del dominio del Estado, implicando, se podría argumentar, una disolución del mismo: el monopolio de la violencia legítima ya no existe.²⁹ Sin embargo, los agentes del Estado— diputados, jueces, policías— están presentes en la ciudad y atestiguan la violencia; simplemente no hay un esfuerzo calculado para retomar el monopolio y contener la violencia ajena. En este sentido, quiero sugerir que la novela propone otro nivel de la violencia estatal: el que se ejerce a través de la complicidad, el abandono y la aceptación de la propagación del horror.

De manera interesante, se puede entender el abandono estatal como un gesto de impotencia ante la realidad desquiciada de los crímenes y también como un elemento que conduce a la misma: ya que no hay ni va a haber ninguna intervención, la violencia descontrolada se apodera de la vida diaria. Fermín Rodríguez ve en esta dinámica una redefinición de las estructuras de poder según un modelo capitalista. Discute la manera en que la ausencia del Estado aumenta un sentido de latencia y peligro constante en Santa Teresa, subrayando el carácter de incertidumbre que rige en el espacio de la ciudad. Propone que

la sensación de desamparo frente a un peligro invisible cayendo como una sombra sobre un territorio abandonado por el Estado diseña un medio de inseguridad donde ‘ser periodista cultural es lo mismo que ser periodista de policiales’ (Bolaño, 2004, 581). Que es lo mismo que ser periodista de economía: el asesino o los asesinos [...] tiene la movilidad, la flexibilidad y la inmaterialidad de la economía posfordista.

²⁹ Markoff y Barretta citan la propuesta de Frederic Lane de que la frontera es, precisamente, el lugar “where no one has an enduring monopoly on violence” (35)

Como el capital, está en todas partes, deslocalizado y ramificado en el tejido material de la vida (98-99)

Su lectura económica es aguda y pertinente para el discurso de la novela, pero me interesa enfocar esta discusión en otra idea que él mismo parece sugerir. Con este análisis empezamos a entender cómo, sutilmente, esa sombra de violencia que cubre la ciudad empieza a desestabilizar conceptos que antes eran seguros, a cambiar rasgos básicos, únicos que constituían, en parte, una idea de la identidad. El “peligro invisible”, no causado por el Estado pero sí apoyado por su ausencia, es una fuerza que, si bien amenaza explícitamente a mujeres obreras, no discrimina en cuanto al alcance de su presencia: todos son impotentes ante su crecimiento y ninguno, sea periodista cultural, criminólogo, policía estadounidense, diputado mexicano, lo puede— o bien, lo quiere— descifrar.

Por cierto, varios textos culturales que examinan los crímenes contemporáneos de Ciudad Juárez reflejan el mismo tipo de complicidad y falta de entendimiento. En su documental *Señorita extraviada* (2005), la cineasta mexicana Lourdes Portillo indaga en los casos reales de mujeres asesinadas en Juárez.³⁰ El documental se ocupa de exponer el tratamiento gubernamental de los asesinatos en serie, y revela que los altos mandos del poder propagan las explicaciones y soluciones menos adecuadas. En un momento memorable, Jorge López, miembro de la oficina del procurador de Chihuahua, sugiere una solución igualmente moralizadora: “que en la comunidad se aplique un toque de queda. Todos los buenos, que estén en sus domicilios, que estén con sus familias, y los malos, que sean los que andan en la calle.” La visión maniquea que expresa López revela en el fondo una complicidad profunda. No condena, ni siquiera reconoce la existencia y propagación de

³⁰ Varios clips de *Señorita extraviada* y otros films de Portillo están disponibles en [su sitio web](#) y a través de YouTube

la violencia, y además infiere que la culpa se asigna a personas que desobedecen una propuesta claramente moral. Este tipo de liderazgo anula cualquier tipo de orden que el gobierno podría imponer y constituye, en mi opinión, una forma de violencia estatal.

Violencia normalizada, intimidación destruida

Como apunta la cita de Rodríguez, la violencia se vuelve parte del “tejido material de la vida”, idea que vemos también en las otras dos novelas. Como señalo en los capítulos anteriores, el tratamiento cotidiano de las experiencias extremas con la violencia es casi una constante en la obra de Bolaño. Las obras desquiciadas de Carlos Wieder se exponen en entornos de fiesta e interacción social, donde el público particular sigue la charla y no se da cuenta de las proclamaciones de una nueva etapa aterradora. Auxilio también experimenta una incorporación de las instancias de violencia en su existencia diaria: además de la experiencia inmediata con la invasión del ejército, durante los trece días de encierro remite constantemente a la consideración de momentos y figuras fuertemente relacionados con contextos violentos. En el caso de *2666*, se observa un fenómeno parecido: en su último libro, *Cruel Modernity*, Jean Franco argumenta que “the fusion of everyday life with deadly criminal activity makes the police records of the women’s deaths not only atrocious but ominous” (239). Su comentario señala el terror producido por los asesinatos: las crónicas forenses que componen “La parte de los crímenes” no solo demuestran la integración de la violencia en la vida cotidiana, sino que también forman parte de una especie de amenaza: la continuidad de estilo y tono distanciados a lo largo de la sección crea una atmósfera de inminencia, en el sentido que el lector sabe que seguirán apareciendo estas viñetas terribles.

De este modo, creo que la novela apunta a una destrucción más completa y esencial de la intimidad.

La despersonalización de las muertas según la narración distanciada y el tono forense de “La parte de los crímenes”, junto con la proliferación de la serie de asesinatos, la fuerza magnética que emite Santa Teresa para acercar personas de todas las tramas de las cinco secciones y la atmósfera macabra y siniestra que persigue a los personajes, parecen aludir a una pérdida de la agencia individual y también colectiva: éstas se empiezan a borrar y se ven sometidas a la amenaza constante de la violencia. Fermín Rodríguez enfatiza las implicaciones de este deslizamiento en el aspecto económico y las dinámicas del poder, señalando la importancia de tener “el hábito resignado de no tener hábitos”, y el poder de adaptarse, de la misma manera despersonalizada, al mundo que este sistema de violencia total crea. Pero aparte de los efectos económicos, la idea de una pérdida de la singularidad y de la agencia se hace presente en varios sentidos en la novela y se relaciona más generalmente con el tema de la destrucción de la intimidad.

La sombra de los crímenes es inevitable y tiene repercusiones para todos los que se acercan a Santa Teresa. La aparición del cuerpo femenino, muchas veces desnudo, por toda la ciudad, parece encarnar un desplazamiento de la intimidad al espacio público, donde se convierte en otro elemento vulnerable y susceptible al terror de la violencia sistemática. En el espacio urbano el cuerpo femenino no encuentra refugio ninguno sino que es colocado constantemente en una condición de precariedad. Hablando de Ciudad Juárez en *Liberalism at its limits*, Ileana Rodríguez subraya la frecuencia con que aparecen las muertas y postula que los cadáveres son una forma de evidenciar y exponer lo que el público no reconoce:

What swings the door wide open to the impervious and the masked are the maimed bodies of women that time and time again appear in the public space. The frequency of their appearances, the spectral character of the carriers of crime and bodies, the perversity of their mutilations, the age and profile of the abducted, tortured, and murdered drive the essence of power into the open. (164)

Del mismo modo, la exposición pública de la violencia ejercida en contra de mujeres pobres y marginadas es un elemento central de lo que pasa en Santa Teresa. La presencia de los cuerpos y, como señala Rodríguez, la frecuencia con (y los lugares en) que aparecen, se pueden leer como reflejo del estado excepcional que se ha normalizado en la ciudad y que ha conducido a un proceso parecido de generalización con respecto a las víctimas y los mismos cadáveres. En esta línea hay una lectura biopolítica productiva: Gabriel Giorgi postula que

La serie de los cadáveres ilumina [...] las trayectorias de cuerpos anónimos o semianónimos (cuya identificación, en muchos casos, no conduce a nada: nadie reclama los cuerpos) en las que la pertenencia familiar, social, comunitaria, pero también nacional, se debilita al máximo: cuerpos flotantes, 'suelos' sobre un territorio fronterizo. Los cadáveres de Bolaño son *irreconocibles* no sólo porque en muchos casos aparecen físicamente desfigurados por la violencia, sino también porque los reconocimientos social, jurídico de esos cuerpos, los mecanismos que certifican y aseguran su pertenencia a una comunidad y a un orden social— y que distribuyen persona de no-persona— están inherentemente quebrados: *ese quiebre es lo que estos cadáveres hacen visible*. (15, énfasis original)

Acá la noción de irreconocibilidad parece aludir a una lectura propuesta por Judith Butler

en *Frames of War: When Is Life Grievable?*. El capítulo “Precarious Life, Grievable Life” delinea las diferencias entre conceptos como *intelligibility*, *apprehension*, *recognizability* y *recognition* que se relacionan con nuestra capacidad de percibir y procesar la pérdida de vidas ajenas. En resumidas cuentas el trabajo de Butler propone que existen varios marcos que, debido a las normas culturales, la política, la proximidad y otros factores, limitan o enfocan en unos sujetos particulares el reconocimiento o la relevancia de la vida perdida, sobre todo cuando se trata de circunstancias de guerra. De este modo, si la violencia se limita, como ocurre en 2666, a personas marginales es probable que nuestros marcos no nos permitan reconocer esa pérdida. Lo que Giorgi observa en el texto de Bolaño, entonces, es cómo funciona esta realidad en el contexto de las trabajadoras pobres que aparecen muertas en la frontera mexicana. La novela subraya constantemente que las muertas de Santa Teresa son “obreras, obreras” (583). La misma formulación de la narrativa de Bolaño refuerza el concepto de irreconocibilidad a través de la relativa anonimia, la falta de pertenencia, la condición de transeúnte o extranjera que muchas de las víctimas comparten. Como demuestra la cita, las mujeres asesinadas pierden todo lazo familiar y comunitario al aparecer en el ámbito público, donde se convierten en otro caso más y sus historias íntimas se desvanecen en el reporte forense de su muerte. La aparición constante de cadáveres en el espacio público es a la vez una manera de señalar la violencia y de manifestar la dinámica de poder que ubica a la mujer pobre en una posición de constante precariedad. Tal como los crímenes se cometen para agredir a víctimas desamparadas que carecen de cualquier posibilidad de retaliación, la falta de reacción en las esferas social y estatal demuestra su consentimiento y lo poco que les importan esas vidas perdidas.

Volviendo a la cita previa de Ileana Rodríguez, aparte del gesto de evidenciar y traer al ojo público las formas de violencia y las estructuras que las posibilitan, creo que la autora señala otros puntos relevantes al discurso de la destrucción de la intimidad en la novela. Siguiendo el patrón de la reescritura del espacio íntimo según un orden siniestro y violento, las vidas íntimas que podrían existir en estos espacios también experimentan cambios drásticos. En el caso de las víctimas de Juárez/Santa Teresa, la 'intimidad' es destruida en un nivel físico y también metafórico. El comentario de Rodríguez sobre "the perversity of their mutilations, the age and profile of the abducted, tortured, and murdered" parece apuntar a las cualidades más íntimas y personales de las víctimas, las cuales son violadas al momento de ser expuestas públicamente. En primer lugar la desnudez del cuerpo mutilado vuelca varios conceptos: expone el sexo que normalmente se tapa, se esconde; convierte al cuerpo femenino en objeto de violencia; combina el carácter frecuentemente sexual del asesinato con la mutilación. Es de notar que estos actos anulan cualquier noción de agencia o de potencialidad ligada al cuerpo femenino expuesto a la vista pública: no se trata de exponerse para marcar una elección libre y feminista, ni de afirmar la sexualidad, sino de reubicar la potencialidad del cuerpo dentro del sistema de poder patriarcal. La aparición incesante y pública de cadáveres desnudos mutilados subraya que la exposición del cuerpo femenino ocurrirá siempre como producto de la voluntad masculina, una voluntad perversa que opta por la destrucción y subyugación total.

En contra de la feminidad

Esta dialéctica no sólo se limita al cuerpo físico, sino también al concepto (por resbaladizo que sea) de la feminidad. En varios de los casos individuales la violencia

ejercida sobre el cuerpo adquiere un matiz simbólico que la posiciona en contra de la singularidad femenina; Portillo examina este concepto en las entrevistas de *Señorita extraviada*. Incluye el testimonio de Francisco Barrio, el gobernador de Chihuahua entre los años 1992-1998, que se niega a hablar de una investigación seria de los motivos de los asesinatos, optando, en cambio, por el argumento típico de provocación. Hablando de las víctimas, Barrio propone que ellas son, en gran parte, responsables por la violencia. Su argumento no solo refleja un pensamiento problemáticamente prejuiciado y una falta de verdadera reflexión crítica; también demuestra la disposición del Estado de buscar una explicación fácil y venderla como una lección moral para el público:

se ha encontrado un patrón muy parecido. Las muchachas se mueven en ciertos lugares, frecuentan a cierto tipo de gentes, y entran en una cierta confianza con mal vivientes [...] que luego se convierten en sus agresores.

La lógica de la culpabilidad femenina puede aplicarse a los aparentes motivos de las matanzas de Santa Teresa: muchos de los asesinatos evocan un deseo de destruir lo singular de la mujer. Se observa un ejemplo sugestivo al principio de “La parte de los crímenes”:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. En el bolso se halló un billete de autobús para Tucson, que salía esa mañana a las nueve y que la mujer ya no iba a tomar. También se encontró un pintalabios, polvos, rímel, unos pañuelos de papel, una cajetilla de cigarrillos a medias y un paquete de condones. No tenía pasaporte ni agenda ni nada que pudiera identificarla. (446)

Los detalles que sobresalen en esta viñeta parecen subrayar, sutilmente, una ideología fuertemente anti-femenina. Si bien esta víctima no aparece desnuda, la descripción que se hace de la manera en que fue asesinada forma una visión problemática de la mujer y lo femenino. La muerta no tiene ninguna prueba que la identifique como individuo, pero sí cuenta con una variedad de maquillaje, un paquete de condones, cigarrillos- objetos que, a mi parecer, pueden ser empleados en la composición de una imagen femenina sobresexualizada e idealizada según el imaginario patriarcal (la blusa escotada también va en esta línea). Además el asesino le anula la agencia y la posibilidad de escaparse de esa realidad: el viaje perdido a Tucson la relega incluso a morirse bajo esa jerarquía de poder. Otro elemento llamativo es la mención de los golpes que recibe en la cara y el abdomen. Parecería que fuera un detalle superfluo, ya que la causa de muerte se establece antes, pero podría leerse, otra vez, como un agravio a su singularidad. Aparte de la realidad del ataque que habrá impulsado los golpes por razones desconocidas, el valor simbólico de estas heridas parece ser alto: la región abdominal femenina sugiere una potencial de creación vital que el hombre no posee, y la cara evidentemente manifiesta la singularidad de la víctima³¹, aspectos que tienen que ser destruidos por un asesino que subscribe la lógica de un sistema que, como nota en otro momento Ileana Rodríguez, “deeply enjoys the maiming, torturing, killing, and kidnapping of women” (163).

La idea de derivar un placer del acto de matar mujeres recuerda el crimen de la Venada, un padrote que asesina su mujer Angélica con cinco balazos cuando escucha que ella lo piensa dejar. Juan de Dios Martínez observa el cadáver y razona que

³¹ En este vano, es de notar que también mueren varias mujeres embarazadas (ver, por ejemplo, los dos casos que aparecen en las páginas 449-450)

Probablemente, al principio, la Venada solo 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 de 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 *no pudo contenerse. Las puertas estaban abiertas.* (Bolaño 749, énfasis mío)

Resulta inquietante no solo la posibilidad de que siga disparando porque le divierte, sino también la incongruencia de su reacción. Según los detalles provistos, la Venada no tiene más que una sospecha que Angélica lo dejará, y recurre inmediatamente a la violencia descontrolada. La inmediatez de esta reacción y, claro está, la idea de abrir la puerta para el desencadenamiento de un deseo intrínseco, parece aludir a la abertura de las piernas y la penetración (se le dispara en los muslos además), y así afirmar la tesis del placer masculino derivado de la violencia en contra de la mujer.

El espacio fronterizo

Es también útil leer algunas cualidades de Santa Teresa y de la novela en general en relación con ciertas ideas del espacio fronterizo. En un principio, me parece útil pensar en la dialéctica frontera-límite, que Edward Casey trabaja en el contexto de la frontera mexicano-estadounidense. En un artículo titulado “Border versus boundary at La Frontera”, Casey puntea las distinciones entre estos dos conceptos, definiendo un *border*³² como “a clearly and crisply delineated entity [...] established by conventional agreements such as treaties or laws; thus it is a product of human history and its vicissitudes”. Por otra parte un *boundary*

³² El trabajo de Casey con estos conceptos se desvía un poco de las nociones asociadas con el concepto de *frontera* en español, pero su consideración resulta útil de todas maneras.

“is porous in character [...], admitting the passage of substances through it” (385). Considera las implicaciones que tienen estos dos conceptos en la política contemporánea, y concluye que La Frontera tiene cualidades de ambos:

we should begin to think of La Frontera less in terms of the rigidities that accrue to the very idea of border and more in terms of the multiple transitions made possible by boundaries [...] In the case of La Frontera, we witness society and space in interactions that are at once intimate and fateful. (397)

Resulta productivo pensar en estos referentes reales y sus implicaciones para el mundo ficticio de Santa Teresa. En su texto Casey alude a todos los tipos de transacciones — económicas, laborales e ilícitas, entre otras— que ocurren en La Frontera y sugiere que éstas le otorgan una dimensión de límite: la característica porosa del límite permite este tipo de contacto. Santa Teresa, entonces, se ubica en la frontera política, la línea demarcada que separa dos territorios nacionales, pero también en el límite de distintos sistemas de poder, posibilidades, condiciones de vida. El espacio particular de la ciudad posibilita sin duda una interacción con la sociedad que resulta íntima y catastrófica, en todos los sentidos que he discutido a lo largo del trabajo.

Por otra parte, Ileana Rodríguez habla de la frontera como “an anonymous place, a place with no trace”; también sugiere que “nothing at a border can be warranted, no sharp wedge driven into it, no cogent argument worked out to explain it” (154). Como mencionamos anteriormente estos conceptos son relevantes para el análisis de Santa Teresa y del espacio fronterizo de Bolaño: en ellos prevalece un sentido de incertidumbre e inestabilidad que se hace evidente en las circunstancias de los personajes. Desde los críticos que persiguen el rastro de Archimboldi sin poder entender bien su obra ni por qué

exactamente les interesa, hasta la historia de Fate, que se topa con pistas innumerables y personajes que lo van introduciendo cada vez más a lo que ocurre en Santa Teresa, los personajes de Bolaño buscan situaciones que no se dan, pierden la pista, no saben por qué están en Santa Teresa ni cómo llegaron. Este tipo de confusión está presente en varias tramas de las cinco partes de la obra. Liz Norton confiesa que en Santa Teresa “parecía que tenía un terremoto dentro de la cabeza, era incapaz de fijar con precisión o con claridad ningún recuerdo” (Bolaño 189). La consciencia alterada de Amalfitano, los casos no resueltos, los juegos de espejismos y dobles, se pueden leer como ecos de esta incertidumbre e imposibilidad de entendimiento. Además, la misma estructura de la novela refleja la incertidumbre: aparecen escenas inconclusas e inconexas, hay una vacilación constante entre momentos de analepsis/prolepsis, los lenguajes se confunden, como en el caso del aparente juego de traducciones y el español híbrido (peninsular, mexicano, anglicismos) de la parte Fate. Creo que es posible leer estos elementos como producto del espacio fronterizo, el que da lugar a una violencia que excede los límites de lo que el Estado o la sociedad pueden controlar o aprehender. Para Oscar Montoya,

la frontera que constituye Santa Teresa no es sólo entre el primer y el tercer mundo, o entre el desierto y la ciudad, sino también entre lo humano y la tierra, convirtiéndose en un espacio flotante entre lo natural y lo social, un territorio no plenamente asimilable a ninguna de las categorías que lo conforman. (170)

La idea de la frontera como un espacio de resistencia y diferencia viene de una larga historia (en el contexto latinoamericano, la considera el artículo referido de Barretta y Markoff), y en el caso de Bolaño constituye el lugar idóneo para la articulación de las tensiones culturales, económicas, políticas, naturales. Como sugiere la falta de una

presencia estatal, y como argumentan Barretta y Markoff, la frontera se caracteriza por una “culture of violence” que impacta los elementos más fundamentales de los que participan en ella, una normalización de los procesos violentos que puede inspirar hasta el riesgo de la vida propia (56-57). La inestabilidad inherente a la zona inspira comportamientos extremos, como el que se exhibe en la continuación de la serie de asesinatos. Además, son importantes los conceptos del nomadismo y de la temporalidad transitoria que se asocian con el espacio fronterizo³³. Edward Casey nota que “straddling a border or boundary is a transitory action only. Eventually, one must go one way or another- you can teeter on it only so long” (385). Con estas cualidades en mente, es posible leer un nomadismo simbólico en la experiencia de las obreras de maquiladora en Santa Teresa. Su permanencia en la ciudad resulta, frecuentemente, de una migración económica: la mayoría de las víctimas no son de la ciudad, sino que llegan en busca de trabajos temporales en las maquiladoras.³⁴ Su nomadismo no representa una forma de resistencia o la elección libre de otro estilo de vida, sino justamente una falta de control sobre la propia vida, Vienen de paso, probablemente conscientes de la necesidad de “go one way or another”, pero terminan siendo sometidas a una serie de estructuras hegemónicas que amenazan esa existencia.

Los lugares que componen el paisaje fronterizo son también de interés. El texto se enfoca particularmente en lugares desconocidos, peligrosos, sucios como un elemento que contribuye a la creación de una zona imposible de aprehender y productora de miedo. Estos espacios del ámbito público se contrastan a los espacios íntimos que son centrales en

³³ Barretta y Markoff hablan del nomadismo como una forma de existencia característica de las fronteras de ganado.

³⁴ El film de Portillo discute la atracción de Juárez y las maquiladoras para las obreras ‘nómades’

Amuleto o Estrella distante. En 2666, los espacios íntimos son revelados sólo de paso, y aún así asumen un carácter problemático: en el camino a Santa Teresa, por ejemplo, Fate pasa por lugares en donde [hay] casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se [ve] ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre. (342)

La representación espacial que emerge en “La parte de los crímenes” se caracteriza por el enfoque en lugares como “un pequeño descampado” (443), “el basurero del parque industrial” (489), “un desvío de la carretera” (499). Estos sitios marginales constituyen los lugares de muertes que, como propongo arriba, también marginales y descontadas por la consciencia pública. Gabriel Giorgi sugiere algo similar, relacionando el enfoque en lugares marginales con varios de los conceptos pertinentes a esta discusión:

la serie abierta de cadáveres parece apuntar a una ubicuidad de la violencia, dado que no se la puede localizar en una zona, un barrio, un 'afuera' de la vida social [...] la vulnerabilidad se vuelve una condición generalizable. Los cadáveres iluminan ese paisaje de abandono: aparecen 'por todos lados' e indican— como si fuesen sus signos— una *territorialidad liminar*, una pura frontera en la que toda ilusión de interioridad [...] se diluye. (17, énfasis original)

De nuevo, la dinámica entre lo exterior y lo interior viene a ser importantísima. La lógica de Giorgi subraya lo que generalmente se espera de un lugar propenso a la violencia o al crimen: que se aparte de la sociedad 'normal' o que por lo menos exista algún tipo de límite reconocible. Supone incluso la posibilidad de un control u ordenamiento impuesto por el Estado; en este sentido, es una expectativa algo parecida a lo que proponen los miembros del gobierno local entrevistados en el documental de Portillo, quienes proponen la casa como refugio del mal que tiene lugar en la calle. Pero en Santa Teresa esos límites, esa

demarcación entre la vida segura y la vida expuesta, está sometida al terror de los crímenes, y los lugares más abandonados forman el escenario principal de los asesinatos. El Estado ni intenta intervenir en estos lugares ya doblemente marginales, y así se aumenta cada vez más su peligro y su relevancia.

Conclusiones

Pensé: porque escribí, resistí.

Auxilio Lacouture en *Amuleto* (147)

En un artículo sobre *Estrella distante*, María Luisa Fischer propone que la novela, a través del enfoque en un período como el de la dictadura militar y un personaje tan cargado de sentido como Carlos Wieder

obliga al lector a preguntarse cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos [...] ¿Qué tipo de comunidad y mundo imaginados se puede contraponer al desastre y la ignominia? ¿Cómo se podría llegar a comprender las razones, o más modestamente, el lugar en la historia del que practica la abyección y el crimen? En *Estrella distante* se formula este calibre de preguntas y se responde, diciendo: con la verdad de las historias, las historias con minúsculas y la otra; a través de las letras [...] y con la memoria y la subjetividad personal aunada a la de los otros. (147)

A mi parecer, el comentario de Fischer aplica no sólo a *Estrella distante* sino a gran parte de la obra de Bolaño; acierta con la relación entre el trabajo del autor y su acercamiento a la memoria y los traumas de la violencia estatal. En *Estrella distante*, *Amuleto* y *2666*, Bolaño genera discursos que no teme encarar la tarea de examinar de cerca el horror, de ahondar en memorias incómodas y discutir lo indiscutible, por radicales que sean las consecuencias. Su diálogo con la violencia y sus realidades terroríficas perdura aún cuando se enuncia desde los espacios más problemáticos, los lugares más marginales e inesperados. El hecho de que

las tres novelas se ocupen de relatar historias de víctimas asegura que estas historias no se pierdan, que tengan un espacio metafórico en la escritura el texto, aunque los espacios que transitan los personajes se vean totalmente resignificados y cada vez más inseguros. Según mi entendimiento, el discurso que generan *Estrella distante*, *Amuleto* y *2666* sobre los diferentes espacios representados y sus dinámicas de resignificación, reflejan una idea de lo que Bolaño hace con su escritura. Al contar historias de violencia, soltarlas a la vista pública, evidenciar procesos que han sido silenciados o no se han querido discutir pero que ejercen un impacto fuerte en la realidad de sus personajes, Bolaño logra crear un espacio metafórico en su literatura, que es también el espacio de la resistencia. Un espacio atormentado por el horror– de ahí el enfoque incesante en figuras siniestras, momentos traumáticos, la intimidad imposible, evidencias grotescas de la violencia– pero a la vez propicio para la comunicación de historias y memorias que de otra manera podrían quedarse ocultas. En este sentido, el gesto narrativo del autor cumple lo que Gabriele Schwab considera una función clave de la escritura que se refiere a la violencia: trae “a different social recognition to histories of violence not by revealing the silenced violent act but by giving testimony to its lingering toxic effects and its transmission to those forced to suffer the silence” (56).

Si la memoria opera, como dirían Paul Antze y Michael Lambek, no sólo como facultad mental sino también como práctica– “not as the pre-given object of our gaze but as the act of gazing and the objects it generates”– las novelas de Bolaño pueden ser consideradas como ejercicios de memoria puestos en juego con el olvido y los silencios de los años y los cómplices múltiples (xii). Su resistencia reside en la escritura, en comunicar las realidades más difíciles de enfrentar y las historias que más peligro corren de ser olvidadas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999. Print.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. New York: Orion Press, 1964. Print.
- Bartolomé, Miguel A. "Antropología de las fronteras en America Latina". *AmeriQuests* 2.1 (2005). Internet.
- Besteman, Catherine, ed. *Violence: A Reader*. New York: New York University Press, 2002. Print.
- Bolaño, Roberto. *2666*. 2004. Nueva York: Vintage Español, 2009. Impreso.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- . "Discurso de Caracas". Paz Soldán y Faverón Patriau 33-42. Impreso.
- . *Estrella distante*. 1996. Nueva York: Vintage Español, 2010. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. 1998. Nueva York: Vintage Español, 2010. Impreso.
- Boullosa, Carmen. "Entrevista a Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. Impreso.
- Burgos Jara, Carlos. "Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en *2666*". Ríos Baeza 461-474. Print.
- . *Violencia y memoria: una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*. Diss. Stanford University, 2009. Ann Arbor: UMI, 2010. Impreso.

- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, 2009. Print.
- Casey, Edward S. "Border versus boundary at La Frontera". *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (2011): 384-398. Print.
- . *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997. Print.
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. "Entrevista a Carolina Lopez, viuda del escritor Roberto Bolaño". *Vimeo*. <<http://vimeo.com/61258040>>. Internet.
- Coronil, Fernando and Julie Skurski, eds. *States of Violence*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. Print.
- Duncan Baretta, Silvio R. and John Markoff. "Civilization and Barbarism: Cattle Frontiers in Latin America". *States of Violence*. Eds. Fernando Coronil and Julie Skurski. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 33-80. Print.
- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". Paz Soldán y Faverón Patriau 145-162. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 2013. Print.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London: Penguin, 2003. Print.
- Gaspar de Alba, Alicia and Georgina Guzmán, eds. *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*. Austin: University of Texas Press, 2010. Print.
- Giorgi, Gabriel. "Lo que queda de una vida: cadáver, anonimia, comunidad". *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. En prensa.
- Herralde, Jorge. "Vida editorial de Roberto Bolaño". *Para Roberto Bolaño*. Ed. Jorge Herralde. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University

- Press, 2001. Print.
- Lambek, Michael. "The Past Imperfect: Remembering as Moral Practice". *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. Eds. Paul Antze & Michael Lambek. New York: Routledge, 1996. 235-254. Print.
- Long, Ryan. "Traumatic Time in Roberto Bolaño's *Amuleto* and the Archive of 1968". *Bulletin of Latin American Research* 29 (2010): 128-143. Print.
- Maristáin, Mónica. "Estrella distante: la última entrevista a Roberto Bolaño". *Página 12*. 23 julio 2003. Impreso. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html>> Transcripción.
- Manzoni, Celina. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño". *Hispanamérica* 32.94 (2003): 25-32. JSTOR. Internet.
- Montoya, Oscar. *Narrativas de la excepción: Novela criminal latinoamericana contemporánea*. Diss. Stony Brook University, 2008. Ann Arbor: UMI, 2009. Impreso.
- Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Print.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Trans. W.F. Trotter. New York: E.P. Dutton & Co, 1958. eBook, Project Gutenberg <<http://www.gutenberg.org/1/8/2/6/18269/>>
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Pron, Patricio. "Entrevista a Roberto Bolaño". En: Patricio Pron. Dossier de artículos, 19/07/08. <<http://patriciopron.blogspot.com/2008/07/un-rescate-una-entrevista-roberto-bolao.html>> Internet.
- Ríos Baeza, Felipe A., ed. *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón, 2010. Impreso.

- Rodríguez, Ileana. *Liberalism at its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Print.
- Rodríguez, Fermín. "Miedo, subjetividad y capitalismo: Notas para una genealogía del terror". *Grumo* 10 (2013): 96-101. Impreso.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press, 2010. Print.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003. Print.
- Tuan, Yi-Fu. *Landscapes of Fear*. New York: Pantheon Books, 1979. Print.
- Van den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor: from Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Print.