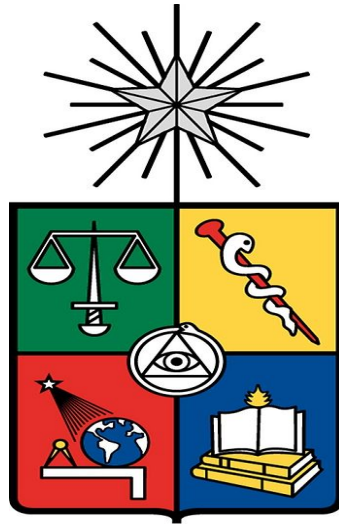


UNIVERSIDAD DE CHILE



ESCRIBIENDO LA IMAGEN DE UNA MUJER ASESINADA: EL
PROBLEMA DE LA ÉCFRASIS EN *LA PARTE DE LOS CRÍMENES*.

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica.

FELIPE IGNACIO BÁEZ FUENTES

Profesora guía:
Alejandra Bottinelli Wolleter

A mi mamá y a mi lela.

Agradecimientos

Es tan difícil agradecer con algunas pocas palabras cuando el sólo hecho de poner esas palabras por escrito en esta página ya supone una deuda infinita con tantas personas. Me cuesta escribir con la sinceridad que se requiere para que estas palabras logren ser un vehículo eficaz de todas esas emociones que vienen revueltas y de golpe. Trataré por eso de decir lo que ahora no podría dejar de mencionar. En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, a mi mamá, a mi lela, a mi tata, a mis tías, a mis tíos, a mis primos, a mis primas, a mi hermano y a mi hermana. Ni siquiera sé qué podría decir de todos ellos, porque no puedo imaginar qué sería de mí sin todos sus sacrificios. Sólo me queda agradecerlo todo, porque no alcanzan las palabras.

En estos cinco años de universidad he tenido la oportunidad de conocer personas valiosísimas. Personas gracias a las cuales pude crecer al compás de sus ideas, de sus experiencias y de sus voluntades. Muchas deberían ser las gracias. Quiero agradecer especialmente a la profesora Alejandra, por su apoyo incondicional en el desarrollo de esta tesis, pero también por enseñarme que el trabajo que se hace en estas aulas aún puede conservar la dignidad del sentido crítico. Aprendí que la universidad no sirve de nada si se piensa desconectada de la realidad que la circunda, pues el mismo conocimiento no es jamás la actividad solitaria de un iniciado incapaz de confrontar su propia experiencia. Sólo en el vínculo con los demás nuestras ideas florecen y se tornan verdaderamente personales. Esta tesis es el fruto de muchas personas, de conversaciones larguísimas en los pasillos, en los pastos o en la casa de algún amigx. Quiero agradecer a toda esa gente, a la Griselle, al Julito, a la Coni, a la María, a la Cristi, a la Vale y al Mauricio. Agradezco su compañía y paciencia.

Mucha gente se me queda fuera de estas líneas, pero a todos los que me dieron una mano en este proceso: Muchas Gracias!

Capítulos

1. Antecedentes: Roberto Bolaño y su obra póstuma.
2. Acercamientos des-disciplinares: cruces entre visualidad y escritura.
3. El problema de la écfrasis en 2666: la mirada abstraída y la evasión del vacío.
 - 3.1 La Écfrasis analítica o tautológica
 - 3.2 La Écfrasis cultural o de la creencia
4. Postales de la muerte: el cuerpo como un abstracto y la experiencia táctil de la imagen.
 - 4.1 La materialidad que nos mira: el cuerpo en la escritura.
5. El espectador aburrido: la imagen de consumo en el régimen escópico.
6. Entre el distanciamiento y la fascinación: la toma de posición y la ilusión estética.

1. Antecedentes: Roberto Bolaño y su obra póstuma

Roberto Bolaño Ávalos nacido en Santiago el 28 de abril de 1953 fue un escritor y poeta chileno, autor de diversos libros, entre los cuales destacan sus novelas *Los detectives salvajes*, ganadora del Premio Herralde en 1998 y el Premio Rómulo Gallegos en 1999, y la póstuma *2666*. Bolaño se fue exiliado del país durante su adolescencia, viviendo mucho tiempo en México y posteriormente en España. Estos territorios, menos geográficos que culturales, forjan sin duda un imaginario que atraviesa toda la narrativa de este autor. Así, *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* se desarrollan mayoritariamente en Chile, *La pista de hielo* ocurre en España y *Amuleto* en México. Tanto *Los detectives salvajes* como *2666* tienen también una suerte de epicentro narrativo en México, aunque la narración -muy en el estilo de Bolaño- va adoptando un movimiento de expansión constante que circula espacialmente por casi todos los continentes.

La obra póstuma de Bolaño, *2666*, fue publicada el año 2004. Esta novela se encuentra dividida en cinco partes cuyo posible hilo conductor es la búsqueda del desaparecido escritor Benno von Archimboldi. Sin embargo, el carácter fragmentario de la novela que funciona como una proliferación de voces y personajes impide a la lectura la concreción del deseo de encontrar una unidad coherente y total en la definición de un sentido. Aún así dicho deseo de totalidad, fracasado y todo, sigue apareciendo en toda la obra, y es que también esta se pretende como una lectura radical de lo que ha sido el siglo XX, anticipándonos la especulación que resta para el futuro próximo. El horror terrible de la Segunda Guerra Mundial que marca profundamente la vida del escritor buscado, converge en la situación de Santa Teresa (ficcionalización de la real Ciudad Juárez), donde los feminicidios de mujeres adquieren la categoría de un genocidio público. Es en la cuarta parte de la obra, *La Parte de*

los Crímenes, donde el narrador adopta la estrategia literaria de la éfrasis, para describir los cadáveres encontrados. Dicha modalidad narrativa intenta hacerse cargo de la alteridad que significa ese otro, que está siendo representado, al mismo tiempo que al tratarse del deseo imposible de plasmar en la escritura la construcción de una imagen, se formula también la interrogante por el otro radical que ubicamos del otro lado del lenguaje: la imagen misma.

En el caso particular de 2666 y más específicamente aún, en *La parte de los crímenes*, que es la obra que abordaremos, nos encontramos con una ficcionalización de Ciudad Juárez, denominada en la novela como Santa Teresa. Es aquí donde tienen lugar, de manera sistemática, los asesinatos de mujeres, cuyos cuerpos sin vida aparecen bajo el pesado cielo del desierto. La realidad y la ficción, como es costumbre en la narrativa bolañesca, se funden en una indisolución que no sólo concibe a la literatura como un gran libro en el cual operan inevitablemente los mecanismos de la intertextualidad, sino que también problematiza el estatuto de la realidad, al entenderla como un texto más con el cual las ficciones entran en diálogo. De esta forma, el contexto histórico del feminicidio en México, tratado periodísticamente por autores como Sergio González en su ya famoso *Huesos en el Desierto* (2014), que sirve como base para el acercamiento narrativo que Bolaño hace de las víctimas.

El desierto del norte mexicano y su particular situación geopolítica sitúan los crímenes. Se trata de la frontera con los Estados Unidos, la frontera que separa una de las manos de obra más baratas del mundo con una de las más caras. Frontera en que se explicita de manera paradigmática la circulación desigual del capital en las economías del tercer mundo, donde el narcotráfico y la violencia generalizada son los códigos que resignifican las relaciones entre el poder y el Estado. La metáfora apabullante es la de las maquiladoras: grandes empresas transnacionales que fabrican las partes con las cuales funcionan los electrodomésticos. De la misma manera, las mujeres asesinadas y violadas, son seccionadas en partes por el ojo del

narrador que enfoca sus cuerpos. Ahora bien, si Santa Teresa es, tal y como escribió Bolaño en sus manuscritos, el centro oculto de la novela, el resto del mundo es también un escenario en el que todo pareciera converger hacia estos feminicidios que no tienen un responsable único. La historia del siglo XX, en particular, la Segunda Guerra Mundial y el exterminio de los judíos, es el contexto que le toca vivir a Hans Reiter, antes de ser el aclamado escritor Benno von Archimboldi, tan perseguido por los críticos de la primera parte. El secreto del mal, otro tópico recurrente en la obra de Bolaño, aparece en esta novela en la que se presenta una particular visión distópica de la modernidad occidental. Hay una continuidad entre las grandes masacres del siglo pasado y el asesinato de mujeres en México, pues el mal pareciera habitar en una profunda capa de lo humano, que está mucho más cerca de lo común que de lo anormal, de la ley que de la excepción.

El problema de investigación que trataré en este proyecto de tesis tiene relación con el enigma policial planteado en 2666, en el que, como muy bien señala Florence Olivier, no se trata del paradero de los cuerpos de las asesinas, ni de los lugares donde se cometen los crímenes, sino que de aquello que posibilita el escalofriante contraste entre la visibilidad de los cuerpos mutilados, arrojados como desechos, y la supuesta invisibilidad de los crímenes y de los criminales. Nuestra entrada, por lo mismo, será desde la propia escritura, en tanto que mecanismo de visibilización, donde esta compleja mezcla de discursos utilizada por el narrador nos instala en el problema de la mirada y la focalización. Mirar no es ver, nos parece decir Bolaño, pues el ojo de la comunidad de Santa Teresa, las noticias, los policías, la gente común y corriente que busca desesperadamente algún culpable único, miran por arriba estos cuerpos, de estas partes sin retorno, pues no hay una mirada que venga de vuelta. En ese sentido, la construcción de la ékfrasis narrativa, en tanto que “representación verbal de una representación visual”, como sostiene Mitchell y tantos otros, pone el énfasis en la

transparencia del medio material que es la escritura, como posible vehículo de transmisión del horror narrado. Se trata del otro de la escritura, de la imagen, la que aparece para tensionar los cruces y los límites de cada medio, en función de explicitar la imposibilidad de hablar de cualquier alteridad. El minucioso análisis textual, centrado particularmente en la metonimia -como figura sintomática donde la *parte* reemplaza al *todo*- nos abre paso a una triada que no puede entenderse de manera dissociada: la imagen, el cuerpo y la muerte. ¿Cuáles son los cruces y los límites con los que la escritura y la imagen se acercan al deseo imposible de acceder al otro? ¿cuales son los tipos de mirada que son puestas a funcionar en esta obra? ¿Cuál es la función política que se lleva a cabo en esta particular construcción estética?

El problema de esta paradoja entre lo visible y lo invisible, no puede entenderse sin la comprensión de un contexto cultural en el que el cuerpo se ha mercantilizado y en el que la imagen del horror se ha vuelto fútil, vaciada de toda carga política, al formar parte de la infinita red de imágenes del espectáculo contemporáneo. La interpelación a la comunidad viene asociada a la idea del crimen en la narrativa de Bolaño, pues pareciera ser que este crimen es el que sustenta el pacto de lectura, entre el lector y la obra. Por lo que el problema de investigación no puede dejar de lado la relación que tiene la imagen de los cuerpos muertos con la comunidad que los ha desechado, como también con la visibilización que de ellos hace la escritura a aquellos lectores-espectadores que son obligados a formar parte de este crimen.

2. Acercamientos des-disciplinares: cruces entre visualidad y escritura.

“Un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.”

Roberto Bolaño, *Amuleto*.

¿Qué es lo que vemos al mirar? Es una pregunta que resulta ineluctable cuando lo que vemos nos devuelve su mirada. Una cripta se resignifica y nos impone su pregunta. Una muerta, un cementerio, nos devuelven la mirada (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 17). Pero, ¿qué hay de aquello que nos mira en la escritura? Cuando nuestra mirada se curva en dos direcciones e irremediabilmente vuelve sobre nosotros para preguntarnos por la certidumbre de un vacío. Ese es, probablemente, el momento en el que la acción política de toda literatura cobra sentido, cuando se agitan las fieras en los corazones de los lectores para que un mundo desconocido aparezca en el umbral de nuestros secretos. Cuando el arte nos obliga a entrar en crisis y a repensar los límites de nuestros cuerpos, de sus afectos y de sus emociones. Ir quizás un paso más allá, ofreciéndonos un pequeño paseo por el abismo, para mirarlo, con la exigencia de que el abismo nos guiñe un ojo, reconfigurando las expectativas de lo que vemos y de todo aquello que ya hemos visitado con la mirada.

Esta interrogación sobre la palabra y la mirada, sobre la escritura y la imagen, es también una interrogación sobre el conocimiento y el erotismo, sobre los cuerpos, los individuos y las comunidades, sobre la vida y sobre la muerte. Es una interrogación que nos atraviesa como

un relámpago en la espina dorsal si lo que leemos es 2666. La escritura se hace imagen, visualidad y movimiento, cuando el narrador posa su lente neurótico sobre la superficie de los cadáveres de mujeres que aparecen en Santa Teresa. La gran mayoría aparece en espacios públicos, ya sea entre los desechos de las grandes compañías transnacionales de la maquila, ya sea en el basurero clandestino irónicamente titulado *El Chile*, a algunas se les ve desaparecer en automóviles de vidrios oscuros para nunca más regresar. Un cementerio público que el ojo no-nato de la modernidad nos ofrece a plena luz del día. Un cementerio que, paradójicamente, nadie logra ver. “Los putos policías no hacen nada, sólo miran, ¿pero qué miran?” (Bolaño, 547), solloza Florita Almada, esta *medium*¹, que es la primera en denunciar la impunidad de este *femi-genocidio* (Segato, 2014). Los cadáveres aparecen en la retina de los investigadores y de la opinión pública para desaparecer irremediabilmente en el olvido al que son destinados en los archivos. En la ficha, en el número, en la cuenta de ¿100?¿150?¿200? mujeres muertas. Algo anda mal en lo que vemos, en lo que dejamos de ver cuando miramos, ¿acaso la luz que guía es también la luz que ciega? Por lo mismo, al entrar en *La Parte de los Crímenes*, la pregunta parece ser sugerente: ¿Qué es lo que miramos al leer? ¿Qué es lo que *aparece* -verbo curioso- en nuestra mente, mejor aún, en nuestro cuerpo, cuando leemos la imagen de un cadáver? ¿Cómo es interpelada nuestra mirada, procesada por nuestros afectos y emociones, a propósito de esa frágil entidad de subjetividad y cultura que somos todos nosotros? Una comunidad es interpelada en la mirada furtiva que nos devuelve la muerte. Una luz tenue apunta hacia aquello que el pacto de lo común ha preferido ocultar y nos embarga una certidumbre: la certidumbre de un vacío, de un *indecible* que se manifiesta, de manera paradójica, como una ausencia, como la proyección

¹ Pensamos el cuerpo como aquel medio material en el que las imágenes pueden aparecer. La importancia del *medium*, como profundizaremos luego a propósito de este personaje, resulta central en nuestra argumentación de una experiencia de lectura que es una experiencia de visibilidad y con eso, una promesa de lo táctil.

que ciertas superficies hacen de la profundidad, que lo tautológico evidencia de lo inefable, cuando chocamos con los límites objetivos de las cosas. Una comunidad es reformulada en nuestra mirada, cuando la escritura nos mira.

Una duda nos obliga a detenernos en este punto: ¿Por qué hablar de imágenes si lo que tenemos es literatura, palabras, vacíos, puntos y comas? ¿Desde qué modelo teórico podemos pensar este cruce entre visualidad y escritura que la obra de Bolaño pareciera exigirnos? ¿Cómo hacer para salir de este conflicto de intereses entre las representaciones verbales y las pictóricas? Me atrevo a ensayar un camino, que dista muchísimo de ser el camino de la línea recta y el asfalto seco, más bien un camino que se construye en el proceso, en la re-actualización que sus propias herramientas hacen de él. Un camino cuyo modelo es fenomenológico y des-disciplinar². En definitiva, un camino que no se limita a atraer hacia su centro la comparación inter-artística entre las imágenes y las palabras, sino que formule como necesario el examen de los cimientos que han propiciado la separación entre unas y otras. Para los estudiosos de la imagen uno de los problemas fundamentales radica precisamente en esta presunta incompatibilidad semiótica entre los signos verbales, que se leen de manera lineal y temporal, y los signos visuales, que se observan en la simultaneidad de un mismo tiempo y espacio. Pero las preguntas debiesen ir en otra dirección, como las siguientes: ¿Qué efectos generan las distinciones o las similitudes entre estos campos aparentemente disímiles de la palabra y la imagen? ¿Por qué es tan importante la disposición que estos adoptan al mezclarse, al yuxtaponerse y al separarse? Sopesar estas inquietudes nos introduce en una polémica de larga data. Podríamos fijar un primer antecedente de ella en Horacio, quien

² Un enfoque des-disciplinar es propuesto por Begoña Alberdi, siguiendo a Mitchell, en su artículo *Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis*. En este trabajo se repara en la necesidad de salir de las limitaciones actuales en lo relativo al cruce interdisciplinario para los estudios visuales. Esto es central, pero también creemos que este enfoque debe tener como base una perspectiva fenomenológica que considere a la lectura en su dimensión de experiencia, lo cual implica entender las dimensiones sensoriales y cognitivas que en ella están involucradas.

consideraba que la poesía y la pintura eran artes hermanadas, expresando su apreciación bajo la forma del famoso dictum: *ut pictura poiesis*. O en una posición absolutamente opuesta como es la de Lessing, para quien existe una rigurosa taxonomía que separa a las artes espaciales de las artes temporales. Lo cierto es que se trata de una discusión para nada sencilla, pues lo que está en juego en última instancia es el estatuto mismo de lo artístico.

Un punto de partida metodológico será entender que esta separación tajante entre palabra e imagen se encuentra viciada desde un comienzo, en gran medida debido a que, tal y como sostiene W. J. Mitchell, existe una compulsión por concebir el problema en términos de una distribución política del territorio (Mitchell, *Iconology* 48). Un territorio que como tal establezca fronteras, límites, intereses ahí donde más bien haber un largo continuum de fugas y rupturas.

¿Qué se puede hacer entonces para salir de este conflicto de intereses con que se ha tendido a seccionar las prácticas verbales y pictóricas? En el seno del así llamado “giro pictórico”, la teoría debiese buscar aquellos puntos paradójicos en los que la tensión entre palabra e imagen discute los límites que las predisponen como categorías diferenciadas, susceptibles solamente del mero ejercicio comparativo. Sin embargo, lo legible es visible, así como lo visible es legible, y es solamente en su dimensión de experiencia que podemos entender a la escritura en las complejidades de su dimensión visual (Mitchell, *Teoría* 79).

Nos aproximaremos al texto desde una perspectiva interpretativa cuya base es la fenomenología, en la cual la relación sujeto-objeto de la teoría del conocimiento no es aplicable para la relación entre imagen y texto, pues esto supondría la existencia de una *meta-imagen* que nos permitiría distinguir entre ambas³. Extensas son las disquisiciones que

³ Ya que es el cuerpo el medio por excelencia donde se producen todas las imágenes, separar entre imagen y texto como dos campos separados sería separar entre lo visible y lo leíble como dos campos aparentemente en pugna y deliberadamente circunscritos. En otras palabras, para separar ambas categorías deberíamos tener un espacio en el que la lectura del texto existiera fuera de la

esta nueva dimensión metodológica nos abre, de las cuales quizás las más significativas sean aquellas cuyo énfasis está puesto en los problemas de la representación y de los afectos involucrados por los cuerpos que son representados y afectados en la escritura que los convoca, poniéndolos en relación con las prácticas culturales con las que se encuentran en permanente contacto.

Un enfoque fenomenológico y des-disciplinar de análisis literario es el que precisamos para entender y comprender el mecanismo textual y discursivo que se pone en movimiento en *La Parte de los Crímenes*. Los cruces entre visualidad y escritura son evidentes en una estética como la de Bolaño, marcada profundamente por la influencia cinematográfica. La relación entre literatura y cine es inevitable en su obra⁴, lo que a nivel operativo podríamos entender a partir del concepto de *intermedialidad compleja* propuesto por Silvestra Mariniello. Este concepto es generador de procesos dinámicos y formas pluridimensionales de relaciones de adición o de ruptura entre imágenes y textos. Se trata de algo muy similar a aquello que Mitchell denomina *imagen/texto*, imagen que, en el repaso narrativo de estos crímenes de mujeres, adopta el procedimiento del montaje. Un montaje que se construye en la escritura. Desde la teoría literaria debemos, por tanto, acuñar una categoría conceptual que nos permita pensar esta dimensión visual de la narración y, en ese sentido, el concepto más indicado será el de *écfrasis*. Construcción narrativa que tiene una función aglutinadora y desencadenante del movimiento de ojo que el narrador omnisciente utiliza desde la

visualidad o en un afuera de la imagen. Paradójicamente la separación de ambas categorías depende siempre de criterios visuales. Aunque como veremos a continuación, la narrativa bolañesca bebe profundamente de la imbricación de los distintos medios artísticos en la elaboración de diferentes códigos culturales. No sólo la escritura de Bolaño es entendible a la luz de los desarrollos del cine, Arnold Hauser señalan que las obras cumbres de la narrativa moderna de la primera mitad del siglo XX son inimaginables sin el cine, y nombran a Proust, Faulkner, Joyce y Kafka.

⁴ Por poner sólo un ejemplo, basta mencionar la importancia en la construcción de la descripción de la casa de Carlos Wieder en *Estrella Distante*, descripción que depende absolutamente de la relación intermedial que el narrador establece con *El Bebé de Rosemary* de Roman Polanski.

descripción detenida de la superficie de los cadáveres de las víctimas (de sus vestimentas principalmente) hasta la narración cinemática de las diversas historias que van espejeando una visión de mundo, en un deseo siempre frustrado, abierto y en expansión de la totalidad. Aquello que nos permite una comprensión discursiva del horror, del mal y la violencia: aquello que puede ser el régimen escópico de la modernidad, la dominación del cuerpo femenino por el patriarcado o los desechos excluidos por el capitalismo contemporáneo. En cada caso, estamos en presencia de una escritura que desde su forma problematiza su contenido, tensionando los códigos culturales que a su vez constituyen su referente.

2.1 Écfrasis, intermedialidad y alteridad

La *écfrasis* (palabra compuesta de los vocablos griegos *ek* “afuera” y *phrazis* “contar, declarar, pronunciar”) es uno de los términos más antiguos en el intento por hacerse cargo de la conflictiva relación entre visualidad y escritura. Ya en los ejercicios preparatorios para la oratoria, escritos por los grandes rétores antiguos, entre los siglos I y IV d. c., el concepto es utilizado con el sentido de “descripción” o “exposición”, haciendo referencia a cualquier tipo de construcción descriptiva con la suficiente *vividez*⁵ para lograr poner al objeto descrito frente a los ojos del receptor, se trate de personajes, hechos, cosas, situaciones, lugares o épocas. Con el paso del tiempo, estas acepciones del concepto fueron relegadas al campo

⁵ Para Teón, Aftonio y Hermógenes, la *écfrasis* se define como la técnica de producir enunciados con *enargeia*, esto es, con *vividez*, presentando ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado (Teón 136) Citado en (Alberdi, párr 17)

Este punto es sumamente relevante. Los rétores hablaban de la *enargeia*, vale decir, esta capacidad de situar al objeto como una imagen en nuestras mentes. Desde nuestra perspectiva que incluye la crítica de los *medios*, entendemos que el medio en donde las imágenes son actualizadas es siempre el cuerpo (Hans Belting). En ese sentido, la experiencia vivida de la *écfrasis* cobra sentido como una experiencia posible de la percepción corporal. Para Didi-Huberman, lo visible es una potencia de lo táctil, por lo que esta *vividez*, esta *enargeia* identificada por los griegos podría ser resignificada en función de la actualización de una imagen en el cuerpo a través de la escritura.

significativamente más acotado de las representaciones de obras pictóricas o escultóricas, por lo que el valor semántico del término fue poco a poco restringiéndose hacia la idea de una descripción poética del arte visual. Cae en el olvido toda esta tradición que consideraba a la écfrasis un procedimiento de carácter mucho más general en el cual se involucra cualquier tipo de efecto sensorial de visualización, iconización o espectacularización (Alberdi, párr 17).

El concepto es retomado muchos años después por J. W. A. Hefferman, quien vuelve a hablar de una “representación verbal de una representación visual”, idea que comparte el teórico estadounidense W. J. Mitchell, utilizando esta definición para intentar discernir una de las posibles relaciones “imagen-texto”, en la que el texto presente viene a representar a la imagen ausente. Vínculo fundamental, este último, al colocar en el centro de la discusión al problema de la representación y a la posibilidad de las palabras por capturar aquella dimensión otra respecto al lenguaje que viene a ser lo visual. Para Murray Krieger, es en la écfrasis donde estaría en juego el estatuto semiótico del espacio, a través de una imposición necesaria de la visualidad en el vano intento representacional del lenguaje por capturarla en una secuencia temporal. Krieger se pregunta ¿Cómo pueden las palabras tratar de hacer el papel del “signo natural”, es decir, un signo que puede ser considerado el sustituto visual de su referente, cuando las palabras son obviamente sólo signos arbitrarios y a menudo sistemáticamente arbitrarios?”(Krieger, 140). Desde su perspectiva, la écfrasis sería un juego verbal que defiende y reconoce la incompatibilidad del tiempo y el espacio, reuniéndolos en la ilusión verbal de un objeto marcado por su propia ausencia sensible.

Juego entre presencia de lo verbal y ausencia de lo sensible, el problema de la écfrasis nos instala en una paradoja fundamental entre la representación y la experiencia. Volvamos por un segundo a la descripción de las muertas en *La Parte de los Crímenes*. Tenemos el objeto ausente: todos los cuerpos violados y asesinados; lo verbal presente: una neurosis descriptiva

de la disposición física de sus superficies con el lenguaje pseudo-objetivo del discurso forense. El problema de la ausencia y de la presencia es también un problema de profundidad y de la superficie, de lo latente y lo patente, en el que la tautología de lo evidente entra en crisis con la finalidad de que la mirada vuelva sobre sí misma. El objeto descrito por la écfrasis sería, según Michel Riffaterre, una suerte de *pre-texto*, debido a que “tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (Riffaterre, 164). Diríase que estamos ante una inversión de las relaciones normales entre texto y comentario en que el comentario sustituye al texto. En otras palabras, el foco no está puesto en el objeto descrito, sino que en el espectador y en la ilusión verbal. Una propuesta bastante significativa si pensamos que aquello que se niega a la mirada, a la clasificación y al archivo, trata sobre cadáveres que parecieran no ser vistos por nadie. Tanto el estatuto de la representación como sus vehículos verbales los que entran en crisis con esta revelación. Del mismo modo, esta propuesta supone una interpelación abierta a los lectores, algo que no es menor considerando lo placentero que puede llegar a ser la experiencia de *consumir* en la lectura el relato del horror padecido por otros. Indefectiblemente es el problema de la alteridad el que toca nuestra puerta. Representar al *otro* es hacerlo legible y junto con eso, producirlo como una extensión de lo *uno* en un determinado espacio discursivo⁶. Pero en este gesto de representación la pregunta no resuelta es de la negatividad que esta alteridad suscita, ese coeficiente de indeterminación que se resiste a nuestra mirada. La écfrasis tematiza en el lenguaje lo visual y en ese ejercicio se encuentra una de las claves de la alteridad y la diferencia (Mitchell, *Ekphrasis* 151-181). No es casualidad que para Mitchell en la écfrasis se ubiquen los ideogramas de lo otro que surgen a partir de las oposiciones semióticas entre representaciones simbólicas e icónicas.

⁶ En el sentido foucaultiano de la producción de un sujeto en el discurso, donde el discurso corresponde a “un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar -un modo de representar el conocimiento sobre un tópico particular en un momento histórico particular”. (Hall, 26)

Aún hay más que esta dimensión dicotómica, pues debiéramos hablar de una esquema triple. Esto es así debido a que la ambivalencia ecfrástica no sólo considera la relación entre un sujeto hablante y un objeto descrito, pues también se hace cargo de la relación establecida con la audiencia o los posibles destinatarios. Como sugiere Mitchell, la écfrasis se construye en torno a dos otredades imposibles de traducir:

1. Por un lado, la transformación de una representación visual en una verbal (sujeto/objeto).
2. Por otro, la transformación de la representación verbal en una representación visual en la mente del lector.

El problema que desarrollaremos consta, por lo tanto, de tres aristas: en primer lugar, el sujeto de la enunciación, que atañe directamente a la constitución del narrador en la obra como a las diferentes estrategias textuales y retóricas que son puestas en movimiento por este; en segundo lugar, el objeto descrito por la écfrasis, que, en el caso particular que analizaremos corresponde a los cuerpos mutilados de las víctimas; y finalmente, se encuentra el espectador involucrado por el triángulo ecfrástico, atrayendo consigo el problema de un régimen del espectáculo desde el cual debemos pensar la experiencia de lectura. Los problemas relativos al crimen y la comunidad, al cuerpo y la memoria, del espectáculo y el potencial política del arte⁷, configuran un entramado complejo que gira en torno al rol aglutinador de la écfrasis como del montaje discursivo que se hace de estas imágenes-textos

⁷ Podríamos decir junto con Barthes que estamos frente a la separación entre el *studium* y el *punctum*. Mientras el *studium* se trata de una extensión del campo del espectador, en el que los códigos culturales son fácilmente percibidos debido a que remite a una información clásica. “Una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial”. (Barthes, 64) El *Punctum*, por otra parte, es un pinchazo en el espectador, viene de la idea de una puntuación, en el sentido de ser punzando por algo. Este segundo elemento es el que viene a perturbar la dimensión cultural del *studium*, y es ese azar que en la fotografía nos lastima. El *Studium* es un contrato entre consumidores y creadores. Pero en el estudio nunca está el goce o el dolor, la ambivalencia. El *studium* está siempre codificado, no así el *punctum*.

junto a las demás historias intercaladas que encuentran su desarrollo en ese oasis de horror que es Santa Teresa.

Entendiendo estos tres pilares de la constitución ecfrástica surge una pregunta que trae aparejado el problema mismo de la representación y que tiene que ver directamente con el problema de la técnica o del medio: particularmente sugerente resulta al respecto el concepto de *Intermedialidad*. Una de las inquietudes que la representación del horror y la violencia suscitan es de la posibilidad o imposibilidad de la escritura en tanto que soporte material de lo escrito como medio capaz de funcionar como vehículo de este tipo de experiencias. En ese sentido, el problema del medio es fundamental.

La intermedialidad nos aleja "del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos más bien en el pensamiento de la mediación y de la inmanencia" (cit. Alberdi) Al insistir en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad, el énfasis de esta categoría teórica está puesto en llamar la atención sobre la materia significante, sobre la mediación, la diferencia. La vocación compulsiva del narrador en tercera persona de *La Parte de los Crímenes*, por acotar y describir a su objeto, constata su fracaso, viéndose condenado a la dispersión metonímica de las superficies. Eso que se escapa, aquello a lo que es incapaz de acceder este narrador y a lo que la superficie objetiva de los cuerpos muerto nos interpela, es la profundidad inefable de la subjetividad de la víctima, ese *más allá* de la tautología de lo objetivo o de la creencia comprobadora. Al mismo tiempo, el lenguaje cinemático con el que se montan las diversas historias que acompañan estas postales de la muerte, como la aparición en la televisión de Florita Almada o las *snuff movies*, hacen evidente la necesidad de reparar en el médium, en los procedimientos de mediación que nos devuelven a la realidad material del soporte escrito, a sus limitaciones y a sus esperanzas, a la *distancia* que evita a los lectores caer presos de cualquier ilusión del mimetismo.

A diferencia de la intertextualidad que homogeniza las materialidades, el concepto de intermedialidad pone el eje en la técnica, como nos propone Mariniello: "Al concentrarse en el médium, la intermedialidad no puede ignorar la superficie sobre la que la letra toma forma, ni la base material del médium, las modalidades de transmisión, la materialidad de la comunicación; no puede tolerar la abstracción, ni las oposiciones binarias" (Mariniello, 77). Con el surgimiento de los distintos medios y el desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo imaginario, los medios se dan a pensar como formas de mediación justamente, dejando de lado esta visión que los consideraba meros instrumentos para la representación del mundo. La representación, cuyo soporte es la textualidad, entra en crisis, y la técnica narrativa que explicita su propia condición de medio nos hace dejar de pensar el medio como un vehículo, pues los modos de decir y de hacer cobran vida solo en la medida en que aparecen en un medio que jamás preexiste a sí mismo.

Teniendo estos elementos a la vista es que debemos retomar la importancia de la *écfrasis* a propósito de su importancia para entender las relaciones entre visualidad y escritura. Pero debemos resignificar este concepto, como plantea Begoña Alberdi, en un contexto intermedial. Pues solo así es que podemos abrir el discurso hacia el espacio de la visualidad, aunque debemos reconsiderar aún una dimensión de su peso histórico: este supuesto carácter antagónico y dialéctico entre visualidad y escritura, que suele expresarse en términos de una dominación entre dos competidores: la palabra y la imagen, dicotomía que remite a otro par, el de la presencia y la ausencia. El texto presentificaría lo ausente, al hacer visible una imagen que no está allí.

Es la *écfrasis* la que nos genera toda la indiferencia, la esperanza y la fascinación⁸ en su intento de hacerse cargo de la distancia insalvable entre los textos y lo visible, en este poder de acercamiento que la lengua ensaya respecto a la imagen. Un deseo imposible de transmutar en escritura eso que se ubicaría en el otro lado del lenguaje, aquello que constituye su reverso: la imagen. Mitchell en su libro *Teoría de la Imagen*, construye diversos conceptos para las posibles relaciones que se pueden establecer entre imagen y texto, una de ellas es la de “Imagen/texto”, categoría que refiere a las secuencias verbales que se hacen cargo de representaciones visuales, dando cuenta de la heterogeneidad de la representación y el discurso, en el contexto del así llamado “giro pictorial” de las humanidades y las ciencias sociales, cuyo *leitmotiv* es hacerse cargo del régimen del espectáculo, de la vigilancia y el control ejercidos por la dimensión escópica del capitalismo tardío, mediante dispositivos como el cine, la televisión y el ciberespacio, donde la aparición de una cultura mundial dominada totalmente por el poder de las imágenes se ha convertido en una realidad. Tal y como presagiaba László Moholy-Nagy: “El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura, sino el desconocedor de la fotografía”, y podríamos añadir: el desconocedor de la imagen.

Palabra e imagen son para Mitchell dos polos de una distinción reduccionista entre las formas de representación, una forma de dividir, de cartografiar campos de representación. Pero esto no quiere decir que no existan diferencias entre los medios, sino que el fenómeno es muchísimo más complejo, puesto que dichas diferencias pueden generarse al interior de estos campos. Mitchell apela a la mixtura constitutiva de la representación en la que “todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes

⁸ Mitchell distingue estos tres momentos de la *écfrasis* en su calidad de conjuro verbal, que intenta lo imposible de asir lo visual: la indiferencia, de percatar ese imposible; la esperanza, tras superar esa indiferencia e intentarlo de todas formas; y la fascinación y temor, en que se da el contra-deseo de pensar que la *écfrasis* puede fracasar.

puramente verbales o visuales” (Mitchell, 12). Por lo mismo, preguntarse qué es una imagen es preguntar por la escritura y, viceversa, preguntarse por los textos implica reflexionar en la manera en que estos actúan de forma pictórica.

Podemos volver ahora a una de nuestras inquietudes principales: ¿Por qué hablar entonces de imagen cuando nuestro objeto de estudio es la textualidad y los códigos culturales con los que ella mantiene relación? Pues porque la distinción entre palabra e imagen es un a priori histórico, absolutamente viciado, que no se hace cargo de la hibridez constitutiva de la representación y que, además, vuelve imposible la estabilización y la unificación de un código⁹ capaz de establecer vínculos entre los aspectos semióticos o miméticos de los textos y los aspectos discursivos y comunicacionales. La comparación entre palabra e imagen nos condena a los ejercicios de similitud, semejanza o analogía, pero la pregunta fundamental es la pregunta por el efecto. Pregunta que involucra la prefiguración de un lector como también la reconfiguración de la comunidad en la que el pacto de lectura cobra sentido. Sólo así podríamos intentar entender a la escritura en la hibridez de su medio, poniendo atención a los diversos códigos, convenciones y modos de percepción sensorial y cognitivos que en ella tienen lugar.

Un planteamiento similar es el de Jacques Rancière, cuando en *El Destino de las Imágenes* (2009) plantea que la imagen no es exclusividad de lo visible, pues así como hay cosas visibles que no llegan a conformar imágenes, existen también construcciones verbales que sí lo hacen. La relación entre texto e imagen es identificada por Rancière como una relación entre el yo y el otro, pero si ya sólo hay imágenes, no existe ahora un otro de la imagen, y el concepto se vacía por completo. Rancière acuña el concepto *frase-imagen* para dar cuenta

⁹ En el sentido propuesto por Stuart Hall, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. El código es aquello que posibilita vincular las interpretaciones construidas por los intérpretes a partir del nivel semiótico o denotativo, al comprenderlas en un nivel connotativo de la cultura.

de la relación entre texto e imagen, concepto que no es la simple unión entre una secuencia visual y una verbal:

“La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen. En el esquema representativo, la parte del texto era la del encadenamiento conceptual de las acciones, la parte de la imagen la del suplemento de presencia que le da carne y consistencia. La frase-imagen perturba esa lógica” (Rancière, *El destino*, 62)

La frase-imagen es una conexión entre las formas plásticas y el orden del discurso. Las palabras dejan de prescribir sobre las imágenes para pasar a ser imágenes en sí mismas. La literatura se abre así a la visualidad y la experiencia de lectura se torna a su vez una experiencia de lo visible, lo cual significa también, siguiendo a George Didi-Huberman, que se nos presenta como una “promesa del tacto” (Didi-Huberman, 15). Esta experiencia de lo visible formula un lector y una comunidad en la que dicho lector se mueve y encuentra sus criterios de legibilidad. Es desde este camino en que intentaremos responder a la pregunta que nos hicimos en un comienzo: ¿qué es lo que nos mira cuando al leer, *miramos* en 2666?

3. El problema de la écfrasis en 2666: la mirada abstraída y la evasión del vacío.

La Parte de los Crímenes comienza con el siguiente enunciado: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (Bolaño, 443). Se trata de una *aparición* y, por lo mismo, de una licencia de la imaginación. Era Longino quien ya hablaba en su tratado sobre lo sublime de las apariciones como verdaderas “fabricantes de imágenes” al designar “toda clase de pensamientos que se presentan engendrando la palabra” (cit. Didi Huberman-*La imagen*, 22). Siguiendo este planteamiento, George Didi-Huberman relaciona las capacidades de la imagen con las de la imaginación, pues sólo ésta es capaz de representar lo que no se ha visto, aquello que se da a la *figuración*., bajo la forma de una imagen, de una *aparición*. Aparece en nuestras mentes -o mejor dicho aún, en nuestros cuerpos- con la lectura, una imagen y esta imagen es la imagen de un cadáver. Sigamos entonces sus huellas. Esta aparición es una aparición que se encuentra detenida en un pasado, la utilización del verbo en su conjugación de pretérito perfecto (*apareció*) así nos dice. Un pasado que ya está completo, estático, intransformable. Es la aparición estática de un contorno, de algo indefinido, de lo que sólo tenemos ciertos límites que son evocados por la palabra “muerta”. Una evidente contradicción remece la lectura: una contradicción entre la condición activa del sujeto de la oración y la palabra utilizada para identificarlo. En distintos niveles se abre una fisura en nuestras expectativas pues la actividad de aparecer recae sobre una muerta, sobre un agente que no puede realizar acción alguna.

Las relaciones entre la actividad de la acción de aparecer y la pasividad constitutiva de la muerte entran en un conflicto dejando abiertas dos posibilidades distintas, espejos de una dialéctica entre el sujeto y el objeto: por un lado, encontramos una imposibilidad radical de acceder al sujeto, debido a la ausencia de vida; por otro, una incompletitud que atravesará la configuración del cadáver como objeto, al estar determinado por una ausencia inalcanzable. El objeto se presenta incompleto y sólo se nos entrega un acceso a su contorno: una suerte de

agujero negro en el texto y en la imagen mental de la situación narrada, cuyo punto de fuga queda expuesto en la palabra “muerta” y en su incapacidad para generar una relación clara entre un significado y su significante, pues se indetermina la separación entre sujeto y objeto. Desde sus inicios, el texto nos impone un problema de índole fenomenológico cuya inquietud es la escisión del individuo entre su contorno, delimitado por los límites físicos de su corporalidad, y su singularidad, que podríamos pensar como una entidad mayor que abarca a las personas como un todo. Esta separación es también una separación que se interpone entre el lenguaje y su otro radical, hablamos de la imagen. La construcción de una imagen incompleta a partir de los límites del objeto formula una aparición incompleta: algo apareció en un lugar, nos imaginamos el lugar, la situación, pero en dicha escena, sólo visualizamos un bulto sin identificación, un vacío visual y textual, aparece en nuestras conciencias. Como hablábamos a propósito de la *écfrasis*, es la separación en la teoría del conocimiento entre sujeto y objeto la que sustenta la separación entre imagen y texto (Mitchell), entre lo Uno y lo Otro y, en este caso, la que comienza poco a poco a abrir la interrogación al estatuto de lo visual al cual como lectores nos enfrentamos.

Esta imagen incompleta va definiendo los contornos de una superficie que establece los límites entre el objeto que hizo su aparición y el espacio en el que la aparición tuvo lugar. De este modo, el problema entre el uno y lo otro, entre el sujeto y el objeto, el lenguaje y la imagen, implica también un problema que involucra a la superficie y la profundidad, lo presente y lo ausente, lo que está adentro y lo que está afuera. Del cadáver no sabemos nada más que todo aquello que lo rodea, que lo configura como una superficie.

La retórica textual, en ese sentido, acomete un ejercicio evasivo, rodeando la superficie de los cuerpos, lo visible que sugiere una profundidad pero que no logra acceder a ella. Se describen las vestimentas de las mujeres, poniendo un énfasis especial en su adjetivación

visual, en los colores y las medidas, se describen los espacios en los que aparecen los cadáveres e incluso los espacios contiguos que rodean a los espacios inmediatos de la aparición. Como si el narrador al no poder hacer ingreso a aquello que se encuentra debajo de la superficie liminar de los cuerpos, regresara sobre sí mismo, sobre la escena y sobre los espectadores que *miran* el cuerpo. Frente a este vacío textual que abre la palabra “muerta”, el narrador omnisciente en tercera persona encuentra su única prohibición: la del caudal psíquico, emocional y corporal de la víctima, a todo aquello en donde podría depositarse su singularidad. El narrador es condenado a redondear incansablemente los límites de su objeto, eludiendo la contradicción inicial: la de ausencia de vida en el sujeto narrado como un objeto. El narrador expone sus habilidades al focalizar no sólo las posibilidades visuales de un testigo ocular de la escena, sino que también tiene la capacidad de entrar y salir de la mente de mucho de los personajes como de sus historias de vida. Tanto de personajes espectadores de las escenas de la aparición del cadáver como de las historias intercaladas entre las apariciones son escrutados por este omnipoder de la narración. Sin embargo, el narrador nunca puede focalizarse en el pasado de las víctimas desde sus emociones o pensamientos, el acceso que tenemos a ellas es siempre exterior, a propósito de un testigo que hace de ellas una imagen, dada por la información entregada por sus conocidos. Esta mirada del narrador es la mirada a la que nosotros ingresamos como lectores, enfrentándonos inevitablemente a la certeza de un vacío en el texto. En resumen, estamos en frente de una écfrasis, pero de una écfrasis que evade a su propio objeto a describir, haciéndose cargo de los alrededores del contorno de su objeto. Pareciera ser que el foco de la descripción fuera todo el exterior, pues el interior oculto tras la superficie de los cuerpos resulta inaccesible, aunque la certidumbre de ese vacío crezca a lo largo de la lectura. De estos mecanismos textuales evasivos de la mirada podemos

distinguir al menos dos: la *écfrasis analítica o tautológica* y la *écfrasis cultural o de la creencia*.

3.1 La Écfrasis analítica o tautológica

Para George Didi-Huberman, el acto de mirar se despliega siempre en dos. Por una parte, hacia lo que vemos, aquello que ganamos al observar, aprehendiéndolo y haciéndolo nuestro como parte de una positividad. Pero, por otro lado, se encuentra eso que nos mira y nos interroga, aquello que nos devuelve su mirada y hace que el acto de mirar se sienta como una pérdida. Lo negativo de la doble modalidad de la visión de manifiesta cuando al ver sentimos que algo indefectiblemente se nos escapa, cuando tenemos la certeza de un vacío y la mirada es más bien una pérdida (Didi-Huberman, *Lo que vemos*, 17). Existen, sin embargo, dos formas de evitar la pérdida y el vacío, forzando la mirada hacia la positividad de la familiaridad y la ganancia, estas son la *tautología* y la *creencia*. La primera implica mantenerse más acá de la escisión de la mirada, reduciendo todo lo visible a la realidad objetivable, como si estuviese entregada de por sí. La segunda, la de la creencia consiste en sobrepasar el vacío a través de una ficción trascendente que entregue significación.

La *écfrasis analítica o tautológica* corresponde a aquella representación verbal de una representación visual en que la imagen construida por la narración aspira a la reducción del objeto descrito hacia categorías cuantitativas y sistematizables como una mera proyección de la realidad positiva, descartando cualquier dimensión latente detrás de la insistencia en la superficialidad constatable. En *La Parte de los Crímenes* la *écfrasis tautológica* podemos asociarla en mayor medida con el “discurso forense” que se encarga de dar cuenta del estado post-mortem de los cuerpos:

“Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente”. (444)

La palabra “conductos” resulta absolutamente significativa para entender la construcción retórica de este discurso forense. Tal y como apunta Claire Mercier, existe una propensión metonímica sobre la articulación descriptiva con la que el narrador observa los cuerpos. La parte viene a reemplazar al todo en función de un discurso médico que construye una particular concepción del cuerpo y del individuo (Mercier, 133-148). El ojo médico transforma en categorías el cuerpo de la víctima, en un conjunto de piezas, susceptibles de ser inventariadas y archivadas. Este discurso propio de la tecnociencia, como nos advierte David Le Breton es el responsable de que la unidad fenomenológica del individuo se fragmente, pensando al cuerpo como un *alter-ego* de la persona, del cual esta última es testigo. Se trata de figurar una imagen del cuerpo al modo de una máquina precaria, definida bajo el signo de la caducidad, del dolor, la fragilidad y la muerte (Breton, *Lo imaginario*, 197). De esta forma, el individuo se transforma en un elemento residual. El mecanismo tautológico de la écfrasis produce una evasión respecto a esta interrogante acerca del otro radical, de aquella singularidad fragmentada en una imagen de las piezas descritas.

El énfasis es puesto en la dimensión sexual que este tipo de écfrasis trae solapada: al hablar de conductos y repetir el *enunciado* de la violación de las víctimas (*Había sido violada vaginal y analmente*), va tejiendo una textualidad que reduce la herida y el trauma sufrido por el cuerpo a una dimensión objetivable de las mediciones físicas y las taxonomías conceptuales. El conducto cumple el rol de figurar la imagen de un tubo, de una cavidad indistinta, un referente estándar, mucho más cercano al léxico maquinal, que en la reificación de lo representado diluye todo indicio de subjetividad. La tautología anula la diferencia, la

borra, en un ejercicio de evasión metonímica, transformando el cuerpo en un conjunto de imágenes disociadas por partes, en las cuales el individuo pareciera no aparecer. El cuerpo se transforma en una recolección taxonómica de imágenes desperdigadas y la singularidad de la víctima es evitada por esta estrategia textual que insiste en la objetividad de lo real.

El cuerpo de la víctima es reducido a las piezas de un sistema que ha borrado la huella de su totalidad. Al poner en suspenso toda esta dimensión subjetiva se le transforma en un objeto susceptible de ser analizado por el ojo racional que lo mira. La expresión “el hallazgo” encabeza varias de las apariciones de cadáveres, del mismo modo que la perífrasis verbal “fue encontrada”. Esta dimensión del hallazgo remite inmediatamente al problema del conocimiento que suscita la suspensión de la vida en el cuerpo observado, pues el cadáver no es la totalidad de la víctima. El esbozo de una toma de conciencia respecto a todo aquello que ha sido necesario destruir para poseer el signo, ese saber que es el precio de una determinada experiencia¹⁰. Esta dimensión científicista del discurso forense viene a confirmar la construcción del narrador como una mirada sin cuerpo, como un ojo que nos mira desde la *hybris del punto cero*, que acuñara Castro Gómez, en la que la víctima es reducida a un cúmulo de informaciones almacenadas totalmente disociadas de una experiencia corporal. Alejadas, como surge del modo de exposición, de las “acuosidades apasionadas” del tacto y la afección, el ojo implacable del narrador va condenando a las víctimas al olvido generalizado, traduciendo sus singularidades en cifras que van llenándose de polvo en los archivos.

¹⁰ De allí que, por ejemplo, Mercier plantee que el narrador se trate del ángel benjaminiano de la Historia. En esta relación de memoria, imagen y lenguaje aflora una interrogante por la construcción del conocimiento que está relacionada con la imaginación y la erotización de las expectativas de las imágenes: “De este modo, detrás de la máscara forense, el narrador se emparenta con la figura del ángel benjaminiano de la Historia, en el sentido de dar a ver, por la descripción meticulosa de la historia de cada muerta, la amplitud de la masacre en Santa Teresa, con el objetivo de que estas últimas no caigan en el olvido llevado a cabo por el progreso homogéneo y amnésico de la Historia” (Mercier, 140)

3.2 La *Écfrasis Cultural* o de la Creencia

Una segunda forma de evitar el vacío corresponde a ubicarse más allá de éste, construyendo una narrativa que facilite una ficción significativa en la que todo trasciende y subsiste. Hablaré, por lo tanto, de *écfrasis cultura o de la creencia* para referir aquella imagen textual en que la descripción visual opera con un relato que enmarca a su objeto en una determinada modalidad discursiva, produciéndolo en cuanto tal y en cuanto a su pertenencia a unas determinadas coordenadas culturales. En el caso de *La parte de los crímenes*, la *écfrasis cultural* se encuentra particularmente en la descripción de la indumentaria de las víctimas como en su localización espacial, en la configuración espacial de la escena:

Llevaba un vestido de tela ligera, de color morado, de los que se abrochan por delante. No llevaba medias ni zapatos. (Bolaño, 514)

La ropa aparece siempre adjetivada en estas descripciones. Esto no es casual, pues al introducir el color de la prenda, la imagen toma consistencia en un código semiótico eminentemente visual. Es la imagen de las prendas enumeradas que visten el cadáver la que precisamente va prefigurando aquello que falta, la expresión melancólica del cuerpo de la víctima. La ropa normalmente cumple esa función en términos sociales y culturales, identificándonos como sujetos y a la vez produciéndonos en el sentido foucaultiano del término, a través de un determinado discurso visual de la prenda. En otras palabras, la ropa sitúa visualmente el contorno del cadáver, su caracterización de *bulto*, identificable como un determinado tipo de sujeto atravesado por categorías sexo-genéricas y de clase. Sabemos mediante las prendas o confirmamos con ellas la ocupación de algunas de las mujeres asesinadas situándolas en el espacio cultural de la frontera mexicana.

La prenda, configura un tipo de *performance* de género, siguiendo los planteamientos de Butler, que identifica a las víctimas como cuerpos de mujeres. Se construye así una imagen que si bien no tiene rostro, pues sigue siendo una aparición incompleta, tiene una identificación sexogenérica y social: es la ropa la que modela la imagen estándar de una mujer genérica, vinculandola con el tipo de cuerpo que ha sufrido la violencia. Pero hay que tener en cuenta de que no es la identificación de una singularidad, sino que la producción de un tipo de sujeto generalizable, de un tipo de cuerpo situado social y culturalmente. La ropa es descrita por un color o por una medida de forma que sea inscrita en la visualidad de la écfrasis, pero no para arrojarnos cierta particularidad de la víctima. Es un relato visual sobre las imágenes, aunque visto desde afuera, es una ficción trascendente que construye a su vez una creencia. La pregunta es ¿qué tipo de relato es el que intenta construir esta mirada del narrador?

El vínculo que la descripción de la ropa mantiene con el cuerpo de la víctima se realiza textualmente mediante una retórica *suplementaria*. La indumentaria remite al cuerpo de la víctima mediante un suplemento métrico, vale decir, aquella distancia que falta para cubrir o para mostrar una determinada parte del cuerpo, particularmente las zonas más erógenas:

Llevaba una blusa negra y zapatillas negras y tenía la falda arrodillada sobre la cintura. No llevaba bragas. (Bolaño, 468)

En este caso, la ropa induce a imaginar las piernas y la vagina de la víctima. El sexo es descrito por la ausencia de prendas. La descripción de la ropa siempre repara en una dialéctica que va desde lo que se muestra hacia lo que deja de ver. De allí que por ejemplo el énfasis en describir si las prendas son ajustadas o no a la figura de la víctima:

Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. (Bolaño, 443)

Esta descripción repara en el suplemento que esconde las partes del cuerpo, por una ropa que es más grande que la víctima. Es una niña de trece años, Esperanza Gómez, la que es inscrita mediante una ropa no sexualizada, aunque con una retórica que describe precisamente de acuerdo a si la ropa está ceñida o no. Algunos casos que podríamos ocupar como contrapunto discursivo son los siguientes:

“Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada.”
(Bolaño, 446)

“Vestida únicamente con un suéter y un hot-pant o short o pantalón corto” (Bolaño, 531)

El acercamiento al cuerpo va dado por su suplemento, por la distancia que va desde él hacia la prenda, de lo que se muestra o lo que se deja de mostrar, de lo ajustado o suelto que ésta se encuentra. Este discurso respecto a la visualidad no sólo es el que sexualiza las prendas, sino que también el que permite juzgar con ellas a través de los ojos de la comunidad, de la creencia y la cultura¹¹. Este modo de exposición de las prendas invita a los espectadores y lectores a reconocer en ellas el estereotipo de la prostituta y de la provocación, según los cuales la imagen femenina es observada y juzgada de acuerdo a la normalización y el control de su sexualidad, dando lugar a todos los argumentos en los que la responsabilidad y la culpa del crimen recae sobre la propia víctima.

En ese sentido se genera una fetichización de la imagen femenina, de parte de los ojos que observan, de los espectadores que proyectan la mirada de un sujeto masculino. Es interesante notar aquí que según Freud, en la escena inicial del fetiche, el sujeto hombre se siente castrado ante la imagen femenina, por lo que busca sustitutos metafóricos o metonímicos.

¹¹ Sin embargo, el detalle de la prenda no cumple solamente con esta función sexualizante. Alejandra Bottinelli, en su texto aún inédito *La Parte que nos mira: El secreto de la mirada en “La parte de los crímenes” de 2666* del cual esta tesis es deudora en muchos aspectos, señala que las prendas muchas veces nos presentan el exceso desbordante del acopio forense de cifras y partes mutiladas mediante la singularización del “detalle descentrado”. La descripción de un adorno de rosa o la forma de elefantitos de unos aretes, nos arranca velozmente del imperio del dato objetivo, para devolvernos a la huella del conato femenino. La voluntad, el deseo y la soberanía de la víctima nos toca en ese *punctum* de la imagen textual.

Entre más intrincadas esas evasiones, más emerge el deseo literal. El cadáver es erotizado narrativamente a través de la indumentaria que sexualiza las posibilidades del cuerpo seccionado por partes: el uso del *polisíndeton*, como figura retórica que hace abuso de los nexos copulativos, da cuenta de esta secuencia de evasiones metonímicas.

La construcción metonímica de este tipo de écfrasis apunta hacia la construcción de evasiones que acrecientan el deseo y la erotización de la víctima, fabricando expectativas al nivel de la lectura sobre la procedencia de las mujeres asesinadas, aunque esas expectativas son pasadas por el lente de los espectadores de la ciudad de Santa Teresa. En otras palabras, hay una suerte de obligación en la mirada para observar el cadáver con los que ojos que miran, pero no ven, de los policías, de los forenses, de los hombres en general del México fronterizo. Aunque seguimos sólo habiendo visto un contorno, una imagen incompleta, cuya incompletitud dada por la ausencia visual de su objeto nos sigue persiguiendo.

Una segunda dimensión de esta écfrasis de la creencia pasa por la descripción e incluso podría decirse por el exceso de descripción del espacio físico en el que son encontrados los cadáveres. La mayoría de los cuerpos aparece en lugares abiertos, particularmente basureros y aún más específicamente en el basurero clandestino denominado El Chile. Sergio González Rodríguez, en *Campos de Guerra (2014)* habla de la cartografía de las víctimas:

“Al incluir a la víctima en un espacio, al espacializarla, surge un cuerpo personal en medio de un cuerpo social: una topografía cultural, una perspectiva espacial de tipo crítico. La cartografía de las víctimas que reubica el daño, menoscabo y agravio” (cit. Mercier, 140)

Sin embargo, la inclusión en el cuerpo social nos advierte que la constitución del espacio social es un espacio más bien marginal. Santa Teresa es una ciudad de la frontera con un fracasado proyecto de modernidad. Si bien no hay desempleo, los sueldos son miserables para la mayoría de las mujeres que trabajan en las grandes transnacionales de la maquila, estas empresas encargadas de fabricar las pequeñas partes de los electrodomésticos que

circulan en el mercado mundial. Y es precisamente en los lugares de desecho de estas piezas donde los cadáveres aparecen. La metáfora es clara en la siguiente cita, donde irónicamente el parque industrial es titulado El Progreso:

“Margarita López trabajaba en la maquiladora K&T, en el parque industrial El Progreso, cerca de la carretera Nogales y las últimas casas de la colonia Guadalupe Victoria.” (Bolaño, 469)

Luego de esto se hace énfasis en la ausencia del alumbrado público, en el mal estado de las calles y de los parques. Al parecer el progreso y la promesa de la modernidad no lograron hacerse cargo de la modernización del espacio público, vemos un caso de modernidad sin modernización, y esto es así, pues Santa Teresa en el centro oculto de la novela, es el espacio del desecho y la marginalidad generado por el capitalismo global. La cartografía de la víctima no significa un rescate textual de la misma, como plantea Claire Mercier siguiendo a Sergio González, pues se le sitúa en un cuerpo social ya marginado. La víctima es cartografiada como un cadáver-desecho, como un conjunto de partes residuales, proclives a ser eliminadas en los procesos que rigen el capital financiero en su estatuto de mercancías desvalorizadas.

Esta idea del *cadáver-desecho* explica el vínculo ambivalente de pertenencia a la comunidad por parte de las víctimas, que se mantienen en una suerte de interregno entre el ser parte de ella y estar afuera. Y es que el relato propuesto por la creencia para evitar la escisión, la pérdida y el vacío, propone pensarlas ante los ojos comunitarios como una suerte de cuerpo sacrificial, que no se encuentra dentro ni fuera de la comunidad. Volveremos más adelante sobre esto. De momento, podemos entender una de las dimensiones del doble juego de la mirada, aquella que genera una evasión, con la que el narrador nos impone la mirada colectiva que busca positividad, identificación y ganancia, en la escena de una cripta. Aquella que busca anular a toda costa la huella de una interrogante por la fragilidad y la muerte. Al mismo tiempo un agujero textual crece insosteniblemente en la lectura, socavando estas

intenciones evasivas, produciendo una imagen incompleta, sugestivamente borrosa, de las víctimas, que se hace cada vez más *pesada* con cada repetición.

4. Postales de la muerte: el cuerpo como un abstracto y la experiencia táctil de la imagen.

Una segunda dimensión importante en la constitución del triángulo ecfrástico, luego de haber entendido las complejidades del *sujeto de la enunciación*, es la dimensión del objeto descrito. El cuerpo mirado y escrito se encuentra ahora en el centro de nuestra reflexión. Veíamos que la retórica evasiva de la écfrasis tautológica convertía el cuerpo en una abstracción metonímica, en un conjunto de categorías que trozaban textualmente a la víctima mediante la utilización del discurso forense. Del mismo modo, la écfrasis cultural realizaba un ejercicio similar al producir imágenes del cuerpo mediante referencias suplementarias de carácter eminentemente métrico, a través de la descripción de la ropa. El cuerpo en definitiva es un residuo abstracto que se ha espacializado en una aparición borrosa. Toda esta retórica evasiva lo que está evadiendo es el agujero textual que se va abriendo con la imposibilidad de acceso que hay frente al otro radical de esa singularidad que es la víctima. El cuerpo visto como un abstracto es proclive a ser archivado como una cifra. Una cuenta del archivo que es incapaz de tener realización material. Esta abstracción es susceptible de entrar en los regímenes de la propiedad y de la mercancía, pues la economía fronteriza de Santa Teresa, que es evidentemente una ficcionalización de Ciudad Juárez y la frontera mexicana, es la economía del narcotráfico, donde la frontera separa una de las manos de obra más baratas de una de las más caras del mundo, en un contexto donde la precarización de los salarios y la promesa incumplida del progreso han hecho del cuerpo, tal y como señala Sayak Valencia, una mercancía donde la violencia funciona como una verdadera herramienta de necro-empoderamiento¹².

¹² Sayak Valencia acuña el concepto de capitalismo gore para referir las lógicas que configura el flujo del capital en los contextos fronterizos y a partir de ellos en el mundo global. Toma el concepto desde el género cinematográfico pues la particularidad de esta nueva modalidad del capitalismo pasaría tanto por el ejercicio de una violencia explícita sobre los cuerpos como por su espectacularización en

El cuerpo es aquel lugar donde se ejerce el poder disciplinario. El control sobre los cuerpos y lo que ellos hacen es, según Foucault, el centro de la discusión: “Podría decirse que el viejo derecho de hacer morir o de dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hasta la muerte” (cit, Riba, 57). La condición doble de la biopolítica, vale decir, su poder de producir subjetividad o de producir muerte, es para Roberto Esposito, a un mismo tiempo, su forma y su fondo, su origen y su destino, pero conforme a una divergencia que parece no admitir mediaciones: una u otra. O torna sujeto a su propio objeto, o lo objetiviza definitivamente (Riba, 53). El control particular que el poder soberano ejerce sobre los cuerpo de las mujeres de Santa Teresa responde a esta naturaleza dual.

No es cualquier cuerpo en el que se ejerce la violencia, es un cuerpo sexo-genéricamente situado; es un cuerpo de mujer. El problema no puede ser reducido únicamente a la responsabilidad del capitalismo fronterizo que hace de los cuerpos una mercancía, sino que obligatoriamente, el ejercicio del poder soberano descansa en esa base antropológica que es el patriarcado. Rita Segato lo define como “el sistema de estatus en el caso del género”, y responde a una organización de estructuras de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas¹³. El feminicidio se explica a partir de esta estructura de órdenes de estatus

función de un particular tipo de legitimación: el necro empoderamiento que recae sobre los cuerpos sometidos al régimen de la mercancía. En el capitalismo gore se produce un desfase en el entendimiento marxista del trabajo debido a que el cuerpo y las violencias que sobre él se ejercen pasan a ser consideradas mercancías susceptibles de formar parte del intercambio monetario. El cuerpo entendido como una mercancía redefine la idea de la mercancía debido a que se salta el proceso de su propia producción, por lo que si en la economía clásica la acumulación de mercancías correspondía con el significado de la riqueza. En el capitalismo gore, la riqueza se contabiliza en las muertes, al ser los cuerpos una mercancía más, y la muerte el negocio más rentable.

¹³ La cita completa de Rita Segato es la siguiente: *(e)l patriarcado es entendido como perteneciendo al estrato simbólico y, en lenguaje psicoanalítico, como la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social. La posición del patriarca es, por lo tanto, una posición en el campo simbólico, que se transpone en significantes variables en el curso de las interacciones sociales. Por esta razón, el patriarcado es al mismo tiempo norma y proyecto de autorreproducción y, como tal, su plan emerge de un escrutinio, de una “escucha” etnográfica demorada y sensible a las relaciones de poder y su, a veces, inmensamente sutil expresión discursiva [...] El patriarcado es, así, no solamente la organización de los estatus relativos de los miembros del grupo familiar de todas las culturas y de todas las épocas documentadas, sino la propia organización del campo simbólico en esta larga prehistoria de la humanidad de la cual nuestro tiempo todavía forma parte.* (Segato, 1-11)

como la consecuencia de la infracción femenina a las dos leyes del patriarcado: la norma de control o posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina (Segato, 2006, 1-11). La relación que se genera entre la biopolítica y el control de los cuerpos de las mujeres la podemos ver claramente en el ejercicio de la violación. “Había sido violada anal y vaginalmente” es una oración que se repite como una suerte de estribillo a lo largo de las páginas y páginas de asesinatos que nos presenta la novela, pasando a ser un verdadero enunciado dirigido a los espectadores¹⁴. La violación del cuerpo femenino corresponde, para Rita Segato, una demostración expresiva del poder soberano, en la medida en que teóricamente corresponde al uso y al abuso del cuerpo del otro sin que éste participe con una intención o una voluntad compatible. En ese sentido, la violación apunta hacia la aniquilación de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente señalizada por la pérdida del control sobre el comportamiento del cuerpo y del agenciamiento del mismo por parte de la voluntad del agresor. La víctima, en definitiva, es expropiada del control sobre su espacio cuerpo, por lo que “la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía –control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio–” (Segato, 2004, 182). Control irrestricto, voluntad soberana arbitraria y discrecional cuyo fin es la erradicación de la potencia de éstos como índices de alteridad o de subjetividad alternativa. La soberanía en su fase más completa de “hacer vivir o dejar morir”. Una forma de violencia expresiva que transforma el cuerpo de la mujer en un cuerpo sacrificial encargado de cerrar con su mutilación y su sometimiento, el pacto comunitario. El ritual sacrificial une a los miembros de la comunidad que mira y comparte el espectáculo el crimen, pues en esa mirada se construye el mecanismo cognitivo de defensa

¹⁴ Más adelante hablaremos del espectador y de la dimensión discursiva que tiene la violación como un enunciado dirigido a la fraternidad masculina, cuya función simbólico-cultural es la de delimitar una comunidad en torno a la construcción de un pacto secreto afirmado en el crimen.

que facilita el proceso mediante el cual la culpa se deposita sobre el mismo cuerpo de la víctima. El feminicidio es, por lo tanto, una forma de genocidio, pues corresponde al asesinato “de una mujer genérica, de un tipo de mujer, sólo por ser mujer y por pertenecer a este tipo, de la misma forma que el genocidio es una agresión genérica y letal a todos aquellos que pertenecen al mismo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso o ideológico. Ambos crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico”¹⁵.

Existe en Santa Teresa una visión residual del cuerpo femenino, que lo hace susceptible de la banalización que le confiere el estatus de cifra o de abstracción genérica sobre el cual se puede ejercer sin remordimientos la violencia expresiva del hiperpoder. Sin embargo, en *La Parte de los Crímenes* esta visión residual es problematizada por diferentes mecanismos textuales y visuales. Específicamente por la exhortación hacia la materialidad que es puesta en obra en la novela. Un día “aparece” en la televisión de Santa Teresa, una vidente llamada Florita Almada, quien es la primera en denunciar públicamente la masacre desencadenada por esta maquinaria *femigenocida*. Sin embargo, esta mujer, que es apodada “la Santa” por sus seguidores, si bien deja que la llamen vidente, “le tenía más fe a las hierba y a las flores, a la comida sana y a la oración” (Bolaño, 535). Florita más que una vidente, es una *medium*, en cuyo cuerpo se encuentra el soporte mismo de las apariciones que experimenta bajo la forma

¹⁵ El concepto que sintetiza mejor todas estas dimensiones del problema es el de *femigenocidio* propuesto por Rita Segato, al dilucidar las semejanzas y las diferencias que existen entre los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez y el funcionamiento de los crímenes de odio que dan lugar al asesinato sistemático de un grupo de personas: “¿Qué es, entonces, un feminicidio, en el sentido que Ciudad Juárez le confiere a esta palabra? Es el asesinato de una mujer genérica, de un tipo de mujer, sólo por ser mujer y por pertenecer a este tipo, de la misma forma que el genocidio es una agresión genérica y letal a todos aquellos que pertenecen al mismo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso o ideológico. Ambos crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico. Pero hay, me parece, una diferencia entre estos dos tipos de crímenes que debería ser mejor examinada y discutida. Si en el genocidio la construcción retórica del odio al otro conduce la acción de su eliminación, en el feminicidio la misoginia por detrás del acto es un sentimiento más próximo al de los cazadores por su trofeo: se parece al desprecio por su vida o a la convicción de que el único valor de esa vida radica en su disponibilidad para la apropiación.” (Segato, 2004, 13)

de “imágenes borrosas” durante sus proceso de trance. Esto es absolutamente significativo por al menos dos razones: la primera es que entra en tensión toda la construcción que el pensamiento racional y la institución médica han formulado para el control de los cuerpos (Le Breton, 2002) y su proceso de abstracción y mercantilización; la segunda tiene que ver con el problema de la *materialidad* que trae asociada cualquier tipo de reflexión sobre el *medio* en el que las imágenes toman carne.

Respecto al primer punto, Florita se declara como una yerbatera que intenta dar soluciones a los problemas de la gente que busca su ayuda, mediante una comprensión holística del cuerpo, cuya base epistemológica no escinde fenomenológicamente al cuerpo del individuo. Sus consejos suelen ir enfocados hacia una buena alimentación y a la mantención de un estado de autocuidado del propio cuerpo, evitando la necesidad del “ojo externo” que propone la tecnociencia y la centralidad que en ella reviste la visión como aquella capacidad de la percepción que nos permite distinguir a la enfermedad del paciente, como si el enfermo fuese un verdadero receptáculo de la misma. Florita, por el contrario, se centra en la totalidad que supone la relación entre singularidad y cuerpo:

“Eso es buenísimo para la salud, el arroz y la fruta, sobre todo cuando uno ya ha pasado los cuarenta años. También hablaba contra el consumo excesivo de grasas. La ingesta total de grasas, decía, no debe pasar jamás del veinticinco por ciento del total del aporte energético de la alimentación.” (Bolaño, 535)

El cambio de registro utilizado por el narrador cuando focaliza en este personaje es radicalmente opuesto al registro utilizado en el discurso forense, pues mientras este último construye su aparato tautológico y sistemático para intentar encontrar alguna explicación en los cadáveres, el registro lingüístico de la *medium* es de carácter disgresivo, pasando de un tema a otro sin una justificación aparente, que se ampare en una determinada legalidad disciplinar. Del mismo modo, existe una ironía evidente en lo que respecta a las categorías

abstractas y a las reificaciones conceptuales de la medicina. Esta ironía se configura como una anulación de las categorías discursivas con las que Florita propone su forma de entender los procesos alimenticios:

“Esa pobre gente no sólo estaba subalimentada, si se me entiende lo que quiero decir, decía Florita Almada, en realidad estar subalimentado ya es una desgracia en sí, y estar mal subalimentado poco añade y poco quita a esa desgracia, tal vez me he expresado mal, lo que quiero decir (...) decía como pidiendo perdón” (Bolaño, 536)

Hay una evidente ridiculización de la retórica evasiva y suplementaria al utilizar el prefijo *-sub*, que explicita lo arbitrario y relativo de la categoría construida, poniendo de relieve la transmisión del mensaje por sobre la legitimación disciplinar amparada en un tecnicismo específico. El lenguaje tecnocientífico es desacreditado en cuanto construcción hegemónica del saber que impone una ley e instala su legitimidad mediante una institución y un determinado uso discursivo (Le Breton, 2018). Uso discursivo en el que el poder de la mirada objetualizante y evasiva es fundamental. Pero Florita no repara solamente en un ejercicio de devolución del cuerpo a la singularidad del individuo, a la luz de la unión de su separación arbitraria, sino que también hay proclama una necesidad por situar ese cuerpo en un espacio social y en una determinada experiencia histórica y cultural. Florita se declara a sí misma como “una ferviente opositora de los charlatanes que estropean al pueblo”, siendo además una de sus más grandes inspiraciones la figura de Benito Juárez, que aparece en uno de los tantos libros que leía. De esta lectura sobre la vida y los pensamientos de Benito Juárez, Florita saca una conclusión, a propósito de este particular camino de que lo lleva de ser un anónimo pastor a un presidente de la república mexicana. Esta conclusión tiene que ver con el aburrimiento, al igual que el epígrafe que encabeza la novela, tomado de Charles Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. La cita de Florita es la siguiente:

“Mirar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento cosas que preferían no decir.” (Bolaño, 542)

Es desde el aburrimiento de donde surgiría una suerte de verdad relacionada con el horror, una especie de conocimiento otro que viene de la experiencia corporal materialmente situada. El cuerpo como lugar de este aprendizaje que no es la certeza de lo positivo que se ha ganado, sino que la certidumbre de un vacío inaprehensible, que nunca nos será revelado y que sólo se nos figura mediante la repetición y el hastío de las imágenes. Florita aprende de todos sus libros alguna enseñanza que relaciona con la lectura que constantemente hace de su propia experiencia, al mismo tiempo que su condición salutífera de curandera apunta hacia la elaboración de un relato personal sobre la experiencia del sujeto que es tratado. Frena a la orgía de la información con que se archivan los cadáveres, como plantea Patricia Espinosa¹⁶, podemos ubicar este conocimiento que surge desde una visión, pero de una visión que no se encuentra limitada a lo visible, pues apunta hacia un erotismo de lo sensible, a una experiencia táctil de la imagen, en la comprensión del tacto como una potencia de lo visual. Florita Almada hace un apunte magistralmente elocuente para explicar las imágenes de los crímenes, distinguiendo entre una “imagen líquida” y una “imagen pesada”:

“Instada a que se explicara mejor, dijo que un asesinato común y corriente (aunque no existían asesinatos comunes y corrientes) terminaba casi siempre con una imagen líquida, lago o pozo que tras ser hendido volvía a aquietarse, mientras que una sucesión de asesinato, como los de la ciudad fronteriza, proyectaban una imagen *pesada*, metálica o mineral, una imagen que quemaba, por ejemplo, que quemaba cortinas, que bailaba, pero que a má cortinas quemaba más oscura se hacía la habitación o el salón o el galpón o el granero donde aquello acontecía.” (Bolaño, 714)

¹⁶ Citamos en extenso: “Es el delirio de la información, la acumulación, la saturación hermanada íntimamente con la imposibilidad de un orden, una finalidad. Los fuegos fatuos de la burocracia y de los sistemas legales, el desprecio radical por las mujeres muertas: los cadáveres se acumulan en la orgía de la información.” (Espinosa, 2006, 71-79)

Ambas categorías apuntan hacia dimensiones del tacto, pues Florita ocupa su propio cuerpo como *medium* sobre el cual la imagen encuentra su soporte. La imagen se hace pesada con la iteración, con la sobresaturación, con la obligación, en definitiva, de mirar el hastío. Observar cara a cara al aburrimiento para experimentar el tacto, el tacto como una promesa de lo visual, como un oasis de horror. Una experiencia del tacto que consiste en la comprensión de un cuerpo que se sabe situado histórica y materialmente, desarticulando la separación fenomenológica a la cual se ha visto sometida su singularidad, como también a la separación arbitraria entre el individuo y la colectividad que lo rodea. Una experiencia táctil de la mirada nos devuelve un guiño de ojo, para hacernos patente la existencia de una alteridad inapropiable, un coeficiente incapaz de ser sometido a la explicación y el control del poder soberano. La certeza de un otro radical no acecha, imponiendonos su adentro bajo la forma de una ausencia que devuelve la visión al develarla como un ejercicio negativo e infructuoso. No todo es apropiable bajo criterios positivos, no toda experiencia de la mirada es una experiencia del tener, del ganar, del poseer y controlar. Aquello que vemos nos mira en la experiencia táctil de un cadáver.

4.1 La materialidad que nos mira: el cuerpo y la escritura

“También por aquellos días apareció en la televisión de Sonora una vidente llamada Florita Almada” (Bolaño, 535) Esta aparición de la *médium* en la televisión interpela directamente a las apariciones de los cadáveres, pues al explicitar el soporte material en que tiene lugar la imagen, la pregunta se desplaza inmediatamente hacia el soporte material no explicitado en que tienen lugar las imágenes de las víctimas de la matanza. Esta pregunta es una pregunta por la materialidad de la escritura y el cuerpo del espectador. Según Han Belting, en su *Antropología de la Imagen (2007)*, la imagen no es solamente un elemento

formal producido por algún tipo de soporte técnico como podría ser la pintura, la fotografía o la televisión, pues la imagen es el resultado de una simbolización personal o colectiva a través de diversos soportes materiales e incluso psíquico-corporales, donde precisamente se construyen y almacenan las imágenes mentales que nos acechan diariamente. La textualidad de *La Parte de los Crímenes*, mediante diferentes estrategias discursivas, apela a una experiencia intermedial que deposita su énfasis en la materialidad del soporte. Se genera una problematización de la retórica evasiva con que se presentaba la imagen del cuerpo, a propósito de su construcción como abstracto desechado por los procesos con que opera el poder soberano. Estas estrategias textuales y discursivas hacen del texto un particular tipo de cuerpo que nos devuelve la mirada con que miramos en la lectura. Volvemos a la pregunta de un inicio: ¿Qué es lo que vemos al mirar cuando leemos *La Parte de los Crímenes*? Pues un cuerpo que nos devuelve su mirada.

Pero ¿cuáles son estas estrategias textuales que ponen en crisis a la mirada positiva? La mayoría de ellas se aglutina en torno al *montaje discursivo* de diferentes registros que van generando contradicciones entre sí. El primer ejemplo de esto lo podemos ver con la representación particularizada de individuos y acciones que son parte de instituciones que sostienen el orden social y el poder soberano, como los son policías, forenses y encargados de centros psiquiátricos. Este tipo de representación nos muestra el otro lado de la pretensión de borradura del cuerpo que tiene la objetividad de la visión comunitaria, abriendo una contradicción entre los modelos de explicación que se ofrecen a los crímenes y las acciones personales de quienes entregan estas explicaciones. Contradicciones que nunca llegan a una síntesis definitiva. Vemos así una escena en que los mismos policías de Santa Teresa, que se supone deben estar buscando al culpable de estos crímenes de género, deciden violar en grupo a las prostitutas que tenían detenidas en las celdas de la comisaría. Más adelante estos

mismos policías harán una competencia de chistes sexistas, abriendo un contrapunto discursivo que destruye las expectativas que la mirada tautológica o cultural con que la comunidad mira a las muertas busca identificarnos en un comienzo:

“Un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta de la robe.” (Bolaño, 689)

Estos chistes van minando la visión tautológica y biométrica del cuerpo femenino como su construcción cultural en tanto que objeto de deseo y de culpa, al explicitarse las relaciones de estatus y de propiedad que rigen la lógica de este tipo de mirada. Entremedio de estos chistes, el narrador marca alguna pausas con la palabra “silencio”: “Decía, ¿por qué las mujere no saben esquiar? Silencio.” (Bolaño, 690) El silencio se articula de manera escrita y, por lo tanto, paradójica, presentizando la escritura, representando mediante la presencia de la palabra la ausencia del sonido. Una escritura que dice lo *indecible* al insembrar el germen de la mixtura en los procesos perceptivos y sensoriales, evidenciando la crisis de la mirada evasiva que se nos aparece con la écfrasis de los cuerpos. Son los policías, los forenses, esos seres individuales que actúan en nombre de las instituciones y los poderes que aseguran el control de los cuerpos, los que reproducen práctica y visiones de mundo que no se detienen a pensar en la singularidad que hay detrás de la cifra, en la historia personal que hay detrás del archivo, en fin, en el cuerpo que hay detrás del conjunto de medidas, colores y relieves. El silencio es ese espacio incómodo en el que se devela no sólo el mal gusto del chiste, sino que el camino hacia el abismo de la mirada, en el que es preferible no entrar, pues es más fácil hacerlo una proyección del mundo que miramos, una proyección del Uno mismo. El silencio es esa certeza de que algo está mal, aunque sea mejor no saber bien de qué se trata para reír con la repetición incansable de lo que queremos ver. El silencio, en fin, es la intuición de que

la alteridad radical siempre se nos escapa y que no mirar ese vacío es simplemente perpetuar una mirada sesgada, una mirada que mira con los ojos cerrados.

Al mismo tiempo, el agujero textual ya abierto por el problema del referente borroso en la descripción del cadáver de la víctima, se va abriendo cada vez más hasta convertirse en un verdadero abismo al interior de la textualidad cuando el lenguaje de la cifra es desarticulado retóricamente. Las apariciones de cuerpos son enunciadas en algunos casos bajo la siguiente forma de numeración: “La siguiente muerta”. Tomemos la aparición del cuerpo de Penélope Méndez Becerra, con quien se usa esta fórmula contable, en la que la víctima es referida en un continuum numérico en el cual sólo queda definida por su posición relativa respecto a la anterior muerta. Esta forma de referir a la víctima anula todo el componente material del cuerpo para transformarlo en un ejercicio de abstracción en el que sólo tenemos antecesores y sucesores de elementos contables. Sin embargo, luego el narrador resignifica esta retórica numérica al hacer corresponder al número con categorías existenciales que entreguen información subjetiva sobre la víctima como su edad, la de sus hermanos, la fecha en que su padre abandonó la casa, el curso en el que se encontraba estudiando:

“La siguiente muerta se llamaba Penélope Méndez Becerra. Tenía once años. Su madre trabajaba en la maquiladora Interzone-Berny. Su hermana mayor, de dieciséis años, también prestaba sus servicios en la Interzone-Berny. El hermano que venía después, de quince (...) Ella era la menor y la única que estudiaba. Hacía siete años que el padre había abandonado el hogar.” (Bolaño, 503)

Se inicia un proceso de desarticulación del lenguaje de la cifra. En este lenguaje descansa la certeza del control sobre los cuerpos de las víctimas que se han vuelto sospechosos y sacrificables. La retórica textual propone un número sin cuerpo, una cifra abstracta, pues de esta manera visibiliza el funcionamiento social del femigenocidio, en la medida en que éste tiene lugar en la erradicación de un sujeto general, que ha sido totalizado en torno a una categoría preconcebida, anterior a cualquier coeficiente subjetivo o particular que pueda

convertir a la víctima en responsable de su propia muerte¹⁷. En última instancia, la materialidad del texto obliga al lector-espectador a volver sobre sí mismo, desarticulando su mirada positiva que le entrega la realidad como una ganancia de explicaciones e informaciones, para adentrarlo en una experiencia de la negatividad que supone la alteridad, mediante la exposición al choque de expectativas que genera una identificación inicial con una forma de ver de la comunidad que se plantea neutra, pero en donde habita la responsabilidad del crimen. No hay culpable único, ni caso, ni detective, no hay novela policial ni enigma policiaco: sólo hay responsabilidad común de una comunidad ciega. La ley del patriarcado y su combinación con las lógicas del *capitalismo gore* presente en la frontera mexicana, es tensionada por la revelación inconclusa de un conocimiento que comprende el carácter interregnal del cuerpo de la mujer como un cuerpo sacrificial que cierra el pacto comunitario de la fraternidad masculina. Existe un rol simbólico en la imagen-texto del cadáver, al operar como un sustituto metafórico de la víctima, propiciando un retorno de la víctima a través de la retina de los espectadores que se ven forzados a reconocer en ella las limitaciones del cuerpo social¹⁸. Un retorno simbólico de la víctima a la comunidad que la ha desechado en una reconfiguración de la mirada comunitaria a la que el lector se ha visto sometido. Una crisis en la percepción de lo visual que se devuelve como una potencialidad del tacto, como

¹⁷ Tal y como plantean José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, en su libro *“Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, la disposición intelectual para enfrentarse al problema de las grandes matanzas y a las posibilidades del testimonio o la representación estética de éstas, se encuentra sometida inevitablemente al problema de la ruptura de las cadenas causales en el devenir histórico, a las dificultades para intentar explicarlas. Por lo mismo, las víctimas son lanzadas a la indefensión y se debe asumir su inocencia radical. Este punto es interesante de tratar, pues claramente las víctimas son suspendidas en una inocencia radical debido a que la maquinaria asesina no tiene ninguna relación con la vida particular de las víctimas, al ser totalizadas por las categorías que los llevaron a la muerte: ser mujer, ser negro, ser judío, más allá de la individualidad de cada muerta/o. Se genera, por lo tanto, una comprensión abismal de lo inenarrable.

¹⁸ Esto debido a que lo central es la ausencia sensible del cuerpo en la escritura y si vamos aún más allá, siguiendo a Michel Riffaterre, el objeto de la écfrasis se trataría más bien de un **pretexto**, pues “la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye. Diríase que estamos ante una inversión de las relaciones normales entre texto y comentario: el comentario sustituye al texto y lo margina”, en el que el foco no está en el objeto descrito sino que en el espectador y en la ilusión verbal. (Riffaterre, 2000)

una posibilidad de sustituir a la muerte ampliando la pertenencia social de la comunidad que mira¹⁹. Entrada y salida de la alteridad en el lenguaje, no sin antes haber reconocido la imposibilidad de acceso hacia lo indecible del horror, hacia la singularidad de la víctima, hacia ese más allá inaprehensible que sólo nos devuelve la certeza de un vacío. Experiencia de lo visual que en una promesa del tacto vuelve a erotizar un referente banalizado por los ojos.

¹⁹ Hans Belting estudia las relaciones entre Imagen, Cuerpo y Muerte, señalando esta relación entre la imagen y la presentización de lo ausencia que genera socialmente la muerte. La imagen aparece en representación de los muertos como una forma de reincorporación a la comunidad: “Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. En consecuencia, la imagen de un muerto no es una anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos. El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable que para sobrellevarla se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo moral se disuelve en la nada” (Belting, 178).

5. El espectador aburrido: la imagen de consumo en el régimen escópico.

“Cuando escribo, insisto en esto a riesgo de parecer pedante (que por otra parte es probable que lo sea), lo único que me interesa es la escritura, es decir la forma, el ritmo, el argumento [...] Toda literatura, de alguna manera es política. Quiero decir: es reflexión política y es planificación política”

Roberto Bolaño

Un tercer apartado fundamental para comprender el problema de la écfrasis es el lugar del espectador, de aquel que lee y al leer, observa. Este apartado no puede ser tratado sin sopesar el problema del régimen escópico de la modernidad y las potencialidades que las imágenes cobran al interior de él. El régimen visual modela y construye un sentido común que tiene un macrorrelato en la producción del cuerpo individual como de las afecciones que pueden tocarlo. En ese sentido, el uso de las imágenes y su saturación en el enorme caudal del espectáculo contemporáneo apuntan directamente a la configuración de una psicopolítica. Santa Teresa es una ciudad en la que podríamos decir opera un régimen escópico relacionado con el ensalzamiento de la muerte, con su espectacularidad, dando lugar a aquello que Sayak Valencia ha denominado *Capitalismo Gore*. El capitalismo gore constituye un nuevo marco conceptual que nos permite comprender el nuevo clima de violencia espectacularizada de nuestra contemporaneidad, dando cuenta de la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Las polarizaciones económicas y el deseo del hiperconsumo generan subjetividades capitalistas radicales, que alteran la relación con el trabajo, en una nueva episteme de la violencia, que comercializa la necropolítica del asesinato. Existe un secuestro de la imagen para secuestrar con ella lo que se quiere decir y, en ese sentido, la saturación de las imágenes violentas, su proliferación indiscriminada, no sólo construye el temor de la población, sino que también una desactivación social. Las

imágenes son consumidas al ser leídas de forma unidimensional con una función clara: evitar a toda costa el aburrimiento.

El régimen gore del capitalismo fronterizo propone economías de la muerte en un contexto donde la violencia se ha vuelto una *episteme*²⁰ y el control de la visualidad erige su predominio sobre toda experiencia sensible, dirigiendo la construcción de subjetividades anestesiadas y endriagas²¹. En la novela, la aparición de las películas *snuff*²², por ejemplo, da cuenta de esta dinámica empresarial de la muerte en la que se pone en juego una gramática de la carne, una explicitación sin mediación, vale decir, en la que el medio se vuelve transparente, de las imágenes violentas, donde las vísceras tienen una particularidad expresiva, una pedagogía del ensañamiento y el empoderamiento mediante las técnicas que dan muerte. El narrador nos introduce en uno de los procedimientos cinematográficos de estas películas:

“El rodaje de aquella mañana fue lo más parecido a una carnicería. Dos de los actores se suponía que mataban a una de las actrices y que luego la destazaban, envolvían sus restos en trozos de arpilleras y salían a enterrarla al campo” (Bolaño, 678)

En este contexto, la violencia de los crímenes es una violencia expresiva y explícita, pues busca un espectador mediante su esparcimiento en las imágenes de violencia. El espectador de la comunidad de Santa Teresa -esto es la mirada común de policías, forenses, reos y periodistas- es un sujeto producido por los mecanismos psicopolíticos del hiperpoder, un

²⁰ Según Sayak Valencia, la violencia es comprendida como una acción pero también como un conocimiento. El conocimiento y la especialización sobre la violencia como herramienta la llevan a plantear que a la violencia es también un episteme. De la unión entre este episteme y el capitalismo surgen las prácticas gore. (Valencia, 20)

²¹ La subjetividad *endriaga* corresponde al tipo de subjetividad que engendra este tipo de economía neoliberal en la que la flexibilización del Estado deviene en la aparición de emprendedores de la muerte, que se sobreespecializan en el ejercicio de la violencia como productora de capital. En un contexto donde el hiperconsumo y el desarraigo que genera el rechazo moral de la pobreza, estos sujetos buscan modos de exorcizar la imagen del fracaso a través de actividades ilegítimas.

²² Santa Teresa es la capital de las snuff-movies según nos cuenta el narrador: “Al finalizar el año 1996, se publicó o se dijo en algunos medios mexicanos que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, snuff-movies, y que la capital del snuff era Santa Teresa” (Bolaño, 669)

sujeto que se encuentra anestesiado al negar el vacío y el miedo. El caso del Penitente es sintomático al respecto, pues se encarga de decapitar las imágenes sagradas de las iglesias, profanándolas, al orinar y defecar en las dependencias de los recintos religiosos. Los judiciales que llevan el caso llegan al siguiente diagnóstico: “la persona que usted busca, decía la voz de la directora, padece sacrofobia” (Bolaño, 465), explicando más tarde que este mal consiste en el “Miedo y la aversión a los objetos sagrados. (...) *pues* el Penitente no profanaba iglesias con la intención premeditada de matar. Las muertes eran accidentales, el Penitente lo único que quería era descargar su ira sobre las imágenes de los santos” (Bolaño, 478). Esta aclaración introduce en la narración las palabras de Elvira Campos, quien a raíz de este caso, le cuenta a Juan de Dios Martínez, los diferentes tipos de miedos que existen y que aquejan a la población mexicana. El punto más importante, luego de enumerar uno a uno los tipos de fobia que conoce, es el nexo que se establece entre esta emoción y los crímenes de género:

“O la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extendidísimo en México, aunque disfrazado de los ropaje más diversos. ¿No es un poco exagerado? Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo a las mujeres.” (Bolaño, 478)

El miedo funciona a nivel social como una política afectiva. Sara Ahmed nos previene de que el objeto del miedo se encuentra sobredeterminado y que la función de esta emoción consiste en la organización espacial de los cuerpos: “el miedo funciona para restringir a ciertos cuerpos a través del movimiento o la expansión de otros” (Ahmed, 115). El miedo establece distinciones para asegurar la separatividad de los cuerpos, de tal forma que el objeto devuelto a la mirada del que lo experimentó el miedo no ponga en tensión los límites de su propio yo. En otras palabras, “el miedo funciona para crear una distinción espacial entre los amenazados y los que amenazan” (Ahmed, 120), lo cual resulta significativo si entendemos

las complejidades del espacio público de Santa Teresa donde muchas veces las mujeres han salido del espacio privado para pasar a ocupar puestos de trabajo y ser muchas veces las proveedoras de sus hogares. La industria de la maquila es un claro ejemplo de esto. El miedo es el que posibilita la construcción de una fantasía respecto al objeto temido que justifique la violencia, más aún en un contexto donde las subjetividades emprendedoras que hacen de la muerte su propio negocio se proclaman dueños de su propio destino. Ahora bien, Elvira Campos, nos advierte que otra de las posibilidades del miedo es llegar a sentir miedo del miedo, condenando al sujeto a un permanente estado de observación:

“Pero si le tiene miedo a sus miedos su vida se puede convertir en una observación constante del miedo, y si estos se activan, lo que se produce es un sistema que se alimenta a sí mismo, un rizo del que le resultaría difícil escapar, dijo la directora” (Bolaño, 479)

Este estado de observación permanente es aquel estado que Heidegger identifica con el aburrimiento, pues oculta el hecho de que el mundo se ha vuelto una imagen hecho a la medida de una teoría del hombre. “La modernidad es su propio rehusar el vacío, un horror vacui manifiesto en el aburrimiento en tanto que aborrecimiento, tal y como sugiere su etimología latina. Así pues, para salir de esta “época de la imagen del hombre” –para entrar en otra que podríamos llamar aquí “de la meditación”–, Heidegger propone una verdadera inmersión en ese vacío a través del aburrimiento”(González, 170). Más aún en el contexto de una sociedad del espectáculo en el que la proliferación de imágenes es más bien el síntoma y no la consecuencia de toda una cosmovisión del mundo que se ha objetivado:

“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida (...) Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante” (Debord, 9)

Todo esto trae aparejado una desactivación social en la ciudad de Santa Teresa, en la que los individuos se ven imbuidos en una dinámica de evasión del vacío y la fragilidad de la

existencia. La tautología sobre el cuerpo que se vuelve una mercancía, la destrucción de lo sagrado dan cuenta de un modo de aprehensión de la realidad cuya base es la violencia y en el que la psicopolítica es la de una cooptación de lo sensible a través de la visualidad. La violencia se vuelve así una representación para el consumo, una imagen que no deja huella, pues se entrega por completo sin ofrecer una resistencia.

La imagen saturada en su proliferación constante en la que posibilita evadir la pregunta por la fragilidad y la muerte, pues se habita un momento en el que lo estético, lo protético y lo cosmético maquillan lo ético, lo político y lo económico. La emoción predominante de *La Parte de los Crímenes* es más bien una ausencia: la del miedo silenciado. El miedo que no se asume, pues asumirlo supone mirar al abismo y puede resultar insoportable mirar el abismo en un contexto en el que la violencia y las economías de la muerte se han naturalizado. La forma de evasión pasa por un particular tipo de aburrimiento, en el que no hay pregunta por el deseo, ni siquiera deseo de hacer otra cosa, es simplemente el llenado de experiencias des-jerarquizadas y deserotizadas. En Santa Teresa, las mujeres no desean a los hombres, el *affaire* entre Juan de Dios Martínez y Elvira Campos es un claro ejemplo de esto. Ambos mantienen una relación de intimidades congeladas, en la que casi por una cuestión de cortesía y buena voluntad mantienen relaciones sexuales esquemáticamente cada quince días. El aburrimiento en el que se encuentran subsumidos los habitantes de Santa Teresa es un aburrimiento que no supone una afección, es precisamente la negación del miedo y de ese otro tipo de aburrimiento que nos invita a desear, a desear hacer otra cosa. Es un aburrimiento que sumerge al sujeto en una nada indiferente, sin deseo ni apertura al ingreso de lo otro, de aquello que podría llegar a afectarnos. La psicopolítica del régimen escópico tiene como objetivo, en resumidas cuentas, dejar en suspenso a la alteridad, transformándola en una proyección del sí mismo, en una objetivación de la realidad circundante en función de

una economía afectiva: no dejarse tocar. En tiempos donde la violencia es la norma y la dadora de estatus y poder, el desarraigo individualista construye un particular tipo de psiquis cuya base es un permanente estado de abulia.

La pregunta que queda hacernos ahora es ¿cuál es la propuesta estético-política con que la escritura de *La Parte de los Crímenes* se hace cargo de la presentación de estas emociones? Dicho de otra manera: ¿De qué forma las imágenes presentadas en la novela entran en relación con el gran régimen de espectacularización de la violencia? ¿Qué tipo de política de las emociones afecta al lector-espectador que se enfrenta a esta novela? Para intentar responder a estas preguntas debemos hacernos cargo del deseo que moviliza esta escritura en la experiencia de lectura, deseo que se construye en un doble movimiento de las expectativas. Un primer momento, por una parte, genera un espacio de lo *irrepresentable*, categoría que como bien señala Ranciere, forma parte de la indistinción contemporánea en la estética entre la imposibilidad y la prohibición. Por otro lado, la narración nos somete a la tiranía de las informaciones, al aburrimiento premeditado, al deseo constante de estar haciendo otra cosa o de llegar a algún cierre del sentido. Ir y venir entre las expectativas y las realizaciones de sentido que nos obligan ya sea por la falta o por el exceso a experimentar el aburrimiento. En el primer movimiento del deseo se encuentra el secreto, la certidumbre del vacío, el conocimiento siempre parcial, la dialéctica sin síntesis; en el segundo, las toneladas de datos que irán a parar a las eternas estanterías del archivo. En la prohibición está la víctima, pero también está el crimen.

Magda Sepúlveda en su ensayo “La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño”, señala que la narrativa de Bolaño estaría discutiendo con el género de la novela policial al considerarlo un género eminentemente moderno. Desde esta perspectiva,

Bolaño problematizaría la racionalidad moderna mediante la relativización del delito, “estableciendo para ello al menos dos puntos: un nuevo concepto de verdad y un nuevo método de acercarse a ella”(Sepúlveda, 104). En otras palabras, el azar se posiciona en un primer plano por sobre la idea del *caso* que constituye una construcción racional de los hechos en la cual se presupone una causalidad que permitiría al detective resolver el enigma. Bolaño nos muestra que construir un caso depende de la mirada, pues “todos podemos ser un caso para alguien que nos mira y a la vez todos trazamos la exclusión que encerrará a otro” (Sepúlveda, 108). Es la ausencia de certezas y de la legitimación del saber como verdad, la que para Magda Sepúlveda, sepulta a los personajes de *Monsieur Pain* y *La pista de hielo* en la condición de meros espectadores pasivos, incapaces de transformar el mundo. En la *Parte de los Crímenes*, la aparición de Albert Kessler, un detective experto que vendría a resolver el supuesto enigma policial:

“La primera conferencia de Albert Kessler en la Universidad de Santa Teresa fue un éxito de público que pocos recordaban. (...) Fue un acontecimiento social, pues todo aquel que era algo en Santa Teresa quería conocerlo (...) e incluso las feministas y los grupos de familiares de mujeres y niñas desaparecidas resolvieron esperar el milagro científico, el milagro de la mente humana puesta en marcha por aquel Sherlock Holmes moderno” (Bolaño, 762)

Hay una clara ironía del narrador, pues él mismo detective maneja la hipótesis de que el caso es imposible de resolver, pues no hay caso ni criminal. El problema es el de una sociedad que delimita un sacrificio interno. La noción de crimen resulta fundamental en esta narrativa, aunque matizaría esta posición crítica de Sepúlveda, debido a que más que una incerteza o una relativización, creo que, al igual que con el tema estamos frente a la entrega de un secreto. Del mismo modo, cabe señalar que el hecho de que los personajes presentados por esta narrativa se vean forzados a la pasividad no quiere decir que el efecto estético de los lectores-espectadores sea el mismo. El crimen, como el mal, se presentan en esta narrativa como un secreto que habita lo desconocido, y al cual la literatura sí ofrece cierta resistencia.

En la identificación de una posible poética de Bolaño, el crítico José Promis señala lo siguiente: “La afirmación de que la auténtica poesía instala un gesto de ruptura con los órdenes establecidos inscribe inequívocamente la escritura de Bolaño en la tradición rebelde de los textos vanguardistas [...] La práctica poética es, por naturaleza -y aquí reside asimismo el peligro de sus desviaciones. un “acto criminal” porque al colocar a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su mundo” (Promis, 60). Estas nociones sobre el crimen como regulador del pacto de lectura, resultan fundamentales para volver sobre *2666*, donde como la misma Magda Sepúlveda señala en otro artículo, titulado “La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666”, asistimos a la burla de las distintas matrices literarias, entre ellas, evidentemente, la novela policial. Los crímenes de Santa Teresa no tienen explicación porque no pueden configurar un *caso*, y pese a que todos quieran buscar un chivo expiatorio que identifique la excepcionalidad del mal radical, éste no aparece, porque es la comunidad, y no un sujeto en particular, la que se configura en estos asesinatos. La culpa comunitaria o bien trata de ser transferida sobre el cuerpo de las mujeres asesinadas o sobre un individuo que desplace la mirada hacia el abismo: la formalización de Klaus Haas sin pruebas contundentes se basa mucho más en la construcción de su imagen de sociópata frente a los policías y a los medios masivos de comunicación. Sin embargo, una vez que está en prisión, los crímenes siguen ocurriendo y los mismos presos no lo culpan, pues la culpa comunitaria sigue estando dirigida sobre la víctima o sobre algún responsable secreto que nadie quiere realmente mirar:

“Para mí estar en la cárcel era exactamente igual que ser abandonado un sábado al mediodía en uno de esos barrios (..) Un linchamiento. Morir despellejado. Pero pronto me di cuenta de que nadie me iba a despellejar. Al menos no por lo que me acusaban. (...) ¿Qué pasaba entonces? Se lo pregunte a un preso. Le pregunté que pensaba de las mujeres muertas, de las muchachitas muertas. Me miró y me dijo que eran unas putas” (Bolaño, 613)

6. Entre el distanciamiento y la fascinación: la toma de posición en la ilusión estética.

El espectador de la narrativa bolañesca es convidado a la revelación de un crimen, pero de un crimen sin criminal. Es ante esta incapacidad de ceñir la culpa con un individuo en particular, que la culpa se distribuye heurísticamente en una multiplicidad de puntos de vista, mediante el procedimiento del montaje discursivo y los mecanismos de interrupción y contradicción entre las diferentes posiciones que presentan los personajes. Para entender las particularidades del efecto estético y de la producción de sentido, debemos volver sobre el problema de la forma. Es precisamente la forma iterativa con que son presentadas las imágenes de los cadáveres junto con su incompletitud, la que obligan al espectador a experimentar el aburrimiento como un deseo, en el sentido, de desear hacer otra cosa, de desear llegar a algún desenlace, de cerrar el sentido de alguna manera. Sin embargo, eso nunca sucede pues no hay acceso a la víctima ni al secreto del crimen, en su prohibición se espeja ese más allá que moviliza el deseo hacia una re-erotización de la víctima que vuelve simbólicamente a la comunidad del espectador. La técnica demandada es la del montaje discursivo, pues “las imágenes por sí solas no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se toma la molestia de *leerlas*, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los clichés lingüísticos que suscitan en tanto clichés visuales”(Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, 44). En ese sentido, la pesquisa de interrupciones, de suspensos en la acción, como la misma dispersión narrativa que va generando contrapuntos entre las ideas y los discursos, resulta fundamental para el análisis y la configuración de un efecto estético que apunta hacia una toma de posición en el momento en que un nuevo tipo de conocimiento le es entregado al espectador,

un conocimiento del vacío. Este vacío nunca se encuentra completo, nunca resulta aprehensible, haciendo de la imagen-texto de la muerte una imagen posicionada, que no permite ser consumida como un cliché. En este punto barajamos diversos argumentos: la imposibilidad de ceñir un responsable de las muertes, la desarticulación y el descentramiento constante del relato policial, la multiplicidad de posiciones contradictorias que hablan y van comentando y tejiendo la historia del México de Santa Teresa.

La toma de posición del espectador es fruto de una experiencia visual que es a la vez una promesa táctil del cuerpo que nos ha devuelto la mirada, imponiendonos su adentro, un adentro imponderable en términos de una ganancia. Esta experiencia de la mirada sólo es posible mediante el aburrimiento que nos suscita la imagen. Es la misma imagen de un contorno, una imagen incompleta, la que se repite en nuestra mente, una imagen sin rostro ni especificidad, pese a que los nombres de las víctimas vayan cambiando uno tras otro y la cifra se vaya acrecentando en el inútil intento de contar las muertes. Es una imagen que se resiste a la explicación y a su consumo, que al repetirse se hace pesada como nos dice Florita Almada, pues no quiere ser una entretención, no quiere ser una mercancía consumible que no deje huella alguna. Su poder radica en no dejarse leer, es darnos la certeza de que algo siempre se nos escapa. Su poder radica en aburrirnos, en hacernos mirar cara a cara al aburrimiento y desde allí volver a experimentar el deseo. La toma de posición, por lo mismo, si bien no está garantizada, es una posibilidad que el aburrimiento nos ofrece para que la alteridad radical de una víctima singular asesinada cien veces retorne a la comunidad del espectador. No es el crimen de una cifra, de un número, de una mercancía, que podemos consumir sin afectación, es el crimen de la misma víctima, a cuyo horror nunca accederemos y, sin embargo, nos devuelve la pregunta por la muerte y el sentido.

Estéticamente este efecto funciona tanto por las interrupciones y las discontinuidades de las historias que pueblan la vida en Santa Teresa, como por aquellos elementos narrativos que nos hacen el deseo de la lectura: es una dialéctica entre la búsqueda y el marasmo, entre la entretención y el hastío. En eso radica precisamente la invitación que este crimen compartido que es el pacto de lectura de la narrativa bolañesca nos propone, una invitación hacia la toma de posición producida por un movimiento alternante de fascinación y distanciamiento. Por un lado, el distanciamiento es “la toma de posición por excelencia. Pero no es un gesto sencillo. Distanciar no es sólo poner lejos: pues distanciar es más bien aguzar la mirada” (Didi-Huberman, 76). En el distanciamiento, hay una distancia que pide ser entendida en el objeto, por muy cerca que esté su aparición o su encuadre fotográfico. Lo lejano supone un mismo inalcanzable: se impone para darnos acceso a diferencias. Este es el caso de los cuerpos residuales de las víctimas, que se nos presentan como imágenes trozadas, como partes disociadas, pasadas por el ojo médico de la écfrasis tautológica. Nos impone el más allá del cuerpo que nos mira. Por otro lado, la fascinación funciona como una crítica a aquello que Jean Baudrillard ha denominado la *destrucción de la ilusión estética*, destrucción en la que los nuevos procedimientos de la imagen no deja vacíos para ser llenados. Estas imágenes pueden ser pensadas como virtuales, en tanto que emulan las tres dimensiones de la realidad llegando incluso a añadir una cuarta dimensión, y pornográficas, en el sentido de que con estas añadiduras quitan la dimensión del deseo, dado justamente por lo que no se encuentra entregado. Así, el vacío pierde toda su fuerza simbólica. Esto lleva a una ilusión inversa y desencantada. Ilusión material, determinada por la “proliferación de la imagen y de las pantallas”(Baudrillard, 18), que compiten y se equiparan con las cosas fácticas. En esta proliferación, la imagen artística tiende a no dejarse ver realmente, entregándose para ser consumida sin dejar huellas. En el caso de la imagen incompleta de *La Parte de los*

Crímenes, sin embargo, el ejercicio de fascinación propone la construcción de un deseo de búsqueda, ya sea del criminal, ya sea el de aquel más allá inaprehensible que es la singularidad de la víctima. La imagen de esta narrativa, en definitiva, por un lado no se deja consumir, por otra, invita a tomar posición. El narrador nos obliga a ver, nos obliga a la fascinación.

“y todo ello lo hace sabiendo que juega con nuestra pulsión escópica, con nuestro deseo de *ver* y pues lo hace sin dar tregua a nuestra curiosidad, y sin dejar de apuntarnos la obsesión que nos ha inoculado desde el primer crimen: ¿cuál es el móvil?, ¿quién es el asesino? (nosotros: el joven científico que sospecha).” (Bottinelli, inédito)

El distanciamiento, por un lado, es una crítica a la ilusión representativa del arte, pues hace que las imágenes aparezcan informando al espectador de que lo que ve no es la cosa entera, que no es la cosa que están representado, sino sólo un aspecto de ella. En ese sentido, la incompletitud y el problema del referente que presenta la novela apunta hacia una crítica frente al estatuto mimético de la literatura. Pero también esta narrativa configura una crítica al gesto desencantado de la desilusión estética, pues esta posición trae aparejada un tratamiento fetichista de la imagen, donde el horror y la violencia pueden ser consumidos como fármacos y pornografía, que clausuren el deseo. *La Parte de los Crímenes* propone una toma de posición en los espectadores que pasa por la erotización de la forma y la revelación de un conocimiento otro que surge del aburrimiento. El saber de que un vacío, una incompletitud, una visión de nuestra fragilidad, escondida del otro lado de las imágenes, de las palabras y de los cuerpos.

Como conclusión podríamos resumir del siguiente modo: la construcción narrativa de *La Parte de los Crímenes*, en la obra póstuma de Roberto Bolaño, *2666*, se articula en torno a la éfrasis escritural de los cuerpos de las mujeres asesinadas en la ciudad de Santa Teresa. La particularidad retórica de la imagen-texto propuesta tiene como base el uso preponderante de

las construcciones metonímicas, por medio de las cuales las diversas partes mutiladas del organismo son ordenadas mediante el discurso forense sustituyendo al todo que vendría a ser el cuerpo humano. La representación del cuerpo nos instala en la problemática de la imagen y la de la muerte, pues la insistencia en el acercamiento a lo que de tautológico tiene la descripción de los cadáveres, supone que en aquellos lugares de fuga, se anuncie la existencia de un “más allá” inaprehensible por el narrador omnisciente en tercera persona. Es en ese más allá donde se ubicaría el referente de lo humano a lo cual el cuerpo descrito como mero recipiente estaría sustituyendo simbólicamente, resguardando la subjetividad particular de cada una de las víctimas de los feminicidios. Las imágenes, como denominaremos en esta tesis a estas construcciones narrativas, tienen, por tanto, una función mediadora en tanto que sustituciones metafóricas de la existencia social de las mujeres asesinadas, en una propuesta narrativa que moviliza un compromiso en la escritura: no sólo se trata rescatar las subjetividades de las víctimas de la mirada anamnésica e invisibilizadora del progreso humano, sino que también asumir la tarea de devolver la existencia social a las muertas en un retorno que reformule la comunidad que las ha desechado. Esta tarea es una tarea de visibilización que se opone a las lógicas de impunidad y espectacularización con que opera la necropolítica sobre los cuerpos mercantilizados, destinados a sufrir la violencia expresiva responsable de asegurar, precisamente, el pacto comunitario que los excluye.

Bibliografía

Roberto Bolaño

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006. Medio impreso.

_____. 2666. Barcelona: Anagrama, 2007. Medio impreso.

_____ Estrella Distante. Barcelona: Anagrama.

_____ Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama.

_____ *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Selección y edición de Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Teoría de la Imagen y crisis de la representación.

Arqueros, Gonzalo. "Prólogo". *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2010. 5-10.

Baudrillard, Jean. "La ilusión y la desilusión estética" en *La ilusión y la desilusión estética*.

Trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998

Begoña Alberdi Soto. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000100002>

Belting. Hans. Antropología de la Imagen. Año 2007. Editorial. Katz.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.

_____ *Cuando las Imágenes Toman Posición*. A. Machado Libros. 2008.

_____ *La Imagen Mariposa*. (2007) Trad.: Juan José Lahuerta. Editorial Mudito & co. Barcelona.

_____ *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992). Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

_____ *Imágenes pese a todo- Paidós-* 2004.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Editorial Naufragio.

Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo-y la obra literaria". *Literatura y Pintura*. Antonio Monegal (Comp). Madrid: Arco/ Libros, 2000. 139-160.

Kwiatkowski, Nicolás y Burucúa, José Emilio. "*Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*".

Mariniello, Silvestra. "*Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial*". *Acta Poética* 30 (2009)

Mitchell, W.J.T. . *Ekphrasis and the other*. The University of Chicago Press, 1994..

_____ *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____ *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

Ranciere, Jacques. "El destino de las imágenes". Buenos Aires. Prometeo libros. 2011

Riffaterre, Michael. "La ilusión de éctfrasis". Literatura y Pintura. Antonio Monegal (Comp).

Madrid: Arco/Libros, 2000. 161186.

Stuart Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London,

Sage publications, 1997. Traducido por Elías Sevilla Casas.

Biopolítica, comunidad, cuerpo y capitalismo.

Agamben, Giorgio. *Estado de Excepción* Homo sacer II. pretextos valencia.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las Emociones*. Universidad Nacional Autónoma. 2005. pág.

Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*.

----- *Nacimiento de la biopolítica*.

González, Daniel. *Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio*. BAJO PALABRA. *Revista de Filosofía II Época*, N° 4 (2009)

Esposito, Roberto (2011): *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires-Madrid:

Le Breton, David. "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia". En *cisreis*. Web 01 de julio. 2018. < http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_068_11.pdf>

_____ *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Riba, Lucía. *Patriarcado y violencia, cuerpos femeninos y territorio, femi-geno-cidio: la*

Tanatopolítica leída en perspectiva feminista.

Segato, Rita. (2003): *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre*

la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos, Buenos Aires: Universidad

Nacional de Quilmes.

_____ (2006) "Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente", en *Mora* 12.

Disponibile en vsites.unb.br/ics/dan/Serie401empdf.pdf, 1-11.

_____ *Territorio, Soberanía y Crímenes de Segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. 2004

Valencia Sayak, *Capitalismo Gore*, Editorial Melusina, publicado el año 2010 en Madrid.

Bibliografía crítica sobre la obra de Bolaño

Bottinelli, Alejandra. *La Parte que nos mira: El secreto de la mirada en "La parte de los crímenes" de 2666*. (Texto inédito)

Cánovas, Rodrigo. *Fichando la parte de los crímenes*. ANALES DE LITERATURA CHILENA Año 10, Junio 2009, Número 11, 241-249

Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga*, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Año 2003.

Espinosa, Patricia. "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño." *Estudios filológicos* 41 (2006): 71-79

Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño, La escritura como tauromaquia*. Ediciones corregidor. Año 2006.

Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria. Año 2011.

Mercier, Claire. "El constructo textual sádico: Sade, Lamborghini y Bolaño". Año 2017.

Promis, José. *Poética de Roberto Bolaño*. Artículo compilado en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga*, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Año 2003.

Sepúlveda, Magda. *La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño*. Artículo compilado en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga*, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Año 2003.

