

El mundo como cementerio

El feminicidio en tres
novelas de Roberto Bolaño

Enrique Trujillo Gamboa



Serie Magíster

El mundo como cementerio

El feminicidio en tres
novelas de Roberto Bolaño

Enrique Trujillo Gamboa



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 359

El mundo como cementerio: El feminicidio en tres novelas de Roberto Bolaño
Enrique Trujillo Gamboa

Primera edición

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones
Shirma Guzmán P., asistente
Patricia Mirabá T., secretaria

Corrección de estilo: Guillermo Maldonado
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones
Tiraje: 90 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-641-22-9
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, octubre de 2023

Título original:

El secreto del mundo: El feminicidio como eje temático en las novelas *La pista de hielo* (1993), *Estrella distante* (1996) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Literatura Hispanoamericana

Autor: Hugo Enrique Trujillo Gamboa

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Código bibliográfico del Centro de Información: T-3447

*A mi hijo, Inti Habib Sebastián Trujillo Salazar,
que nació cuando este trabajo era apenas un montón de notas dispersas.*

Porque hace que el sol salga para mí.

Porque me hace pensar que puedo ser un mejor hombre.

Porque me hace pensar que podemos ser mejores hombres.

*Porque logra que los monstruos no parezcan tan terribles
y que los dinosaurios sean padres amorosos.*

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9

Capítulo primero

LA PISTA DE HIELO: EL «CRIMEN PASIONAL» COMO RESPUESTA A LA IMPOSIBILIDAD DE POSESIÓN.....	15
LA NOVELA.....	15
EL ASESINATO: EL ENIGMA DE LA TRAMA	19
EL FEMINICIDIO DE CARMEN, <i>LA CANTANTE DE ÓPERA</i> : PUESTA EN ESCENA DE UN MANDATO MASCULINO	20
<i>LA PISTA DE HIELO</i> : IMAGEN DE UNA SOCIEDAD A PUNTO DE QUEBRARSE	25
Fantasmas de otros textos surcando <i>La pista de hielo</i>	26
<i>La pista de hielo</i> : forma orientada a contenido.....	28

Capítulo segundo

ESTRELLA DISTANTE: EL ASESINATO DE MUJERES COMO PROVEEDOR DE PLACER, INSPIRACIÓN «ARTÍSTICA» Y VENGANZA POLÍTICA.....	33
LA NOVELA.....	33
LA MUERTE LLEGA DE VISITA.....	37
CARLOS WIEDER: FEMINICIDA SERIAL, PILOTO DE LA MUERTE.....	39
<i>ESTRELLA (NO TAN) DISTANTE</i> : IMAGEN REFULGENTE DE UN ORDEN SOCIAL ASESINO	46
<i>Estrella distante</i> : luz ¿reflejada? por otros discursos	46
<i>Estrella distante</i> : la dificultad de mirar el pasado sin disfrazar su complejidad	50

Capítulo tercero

2666: EL SECRETO DEL MUNDO O LA COSIFICACIÓN EXTREMA DEL CUERPO FEMENINO.....	53
LA NOVELA.....	53
UN FANTASMA RECORRE EUROPA (Y AMÉRICA LATINA): LOS CRÍMENES CONTRA LAS MUJERES.....	63

EL ORDEN FEMINICIDA EN <i>2666</i> : EL CULMEN DE LA VIOLENCIA MISÓGINA	73
ES NÚMERO DE HOMBRES Y SU CIFRA ES <i>2666</i> : LA NOVELA COMO IMAGEN DEL FINAL DE LOS TIEMPOS	77
La novela como premonición del apocalipsis: otros textos como testigos del fin del mundo	78
CONCLUSIONES	83
REFERENCIAS.....	87

AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud a las mujeres de mi vida: Ana Elvia, *la señora Blanca*, mi mamá; Luz Marina, Dora Inés, Martha Yolanda y Amelia, mis hermanas; Nathaly, mi sobrina; Wendy Carolina, la madre de mi hijo; Victoria, apoyo y abrazo.

A mis maestras: Alicia Ortega, Roxana Arroyo, Lucy Varón Valencia, Gladys Bohórquez, Zoraida Pacheco y Martha Beatriz Rodríguez.

INTRODUCCIÓN

En la obra del escritor chileno Roberto Bolaño, llama la atención la frecuencia con la que aparecen episodios narrativos alrededor del asesinato de mujeres¹. Es prototípico el ejemplo de *2666* (novela considerada por la crítica como su obra maestra, en la que Bolaño trabajaba al momento de su muerte), que recrea los asesinatos cometidos contra un gran número de mujeres en la ciudad mexicana de Juárez. Esta ciudad del estado de Chihuahua, en la frontera con los Estados Unidos, durante los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, fue el escenario de algunos de los crímenes más aterradores en América Latina. A

1 Además de las novelas que se analizan en el presente trabajo, vale la pena revisar cuentos como «Llamadas telefónicas», «William Burns», «Detectives», o «Clara» (incluidos en el volumen titulado *Llamadas telefónicas* (1997)); *Crímenes* y *La habitación de al lado* (cuentos fechados entre 2000 y 2003, presentes en *El secreto del mal*, libro publicado tras la muerte del autor (2007)). En todos ellos se hace mención del asesinato o la violación de mujeres; es decir, la violencia extrema contra las mujeres se percibe como una presencia recurrente. Llama también la atención el relato titulado «Putas asesinas» (presente en el volumen de cuentos con el mismo título (2001)) donde lo que se escenifica es la tortura y posible asesinato de un hombre que la victimaria, una mujer, ha escogido casi al azar. En esta narración, las palabras de la narradora nos hacen pensar en una venganza por sucesivas violencias y violaciones que se intuyen en su pasado. Este relato, uno de los más conocidos de Bolaño, permite una lectura en clave de ironía al sugerir que una víctima se convierte en victimaria para desnudar lo espantoso, lo ridículo, lo peligroso y lo frágil del machismo omnipresente.

partir de ello, la obra de Bolaño reflexiona ampliamente alrededor de la violencia ejercida por un sistema patriarcal que encuentra su expresión más extrema, el culmen de todas sus premisas, en el feminicidio.

Si ampliamos la perspectiva e incluimos novelas como *Amuleto*, *Estrella distante*, *La pista de hielo* y *Los detectives salvajes*, se hace evidente que la muerte violenta de personajes femeninos a manos de personajes masculinos (o, al menos, su posibilidad latente o simbolización mediante la enunciación explícita de su intención) hace parte de los motivos que atraviesan y se reiteran en la obra de este escritor. Desde ese punto de vista, esta investigación se propone indagar las maneras en que aparecen y los significados que pueden atribuirse al asesinato de mujeres en una porción significativa de la obra novelística de quien ha elaborado una de las exploraciones más interesantes de la condición humana en la literatura latinoamericana contemporánea.

Para acotar y delimitar el trabajo, se ha seleccionado un corpus consistente en tres novelas: *La pista de hielo* (1993), *Estrella distante* (1996) y *2666* (editada póstumamente en 2004). La selección de este corpus obedece a la intención de abarcar de la manera más amplia posible el conjunto narrativo de Bolaño: a *La pista de hielo* se le considera la primera novela del autor, así como, por razones obvias, *2666* es la última de ellas. Además, esta selección plantea otra ventaja: incluye los tres espacios geográficos y vitales que con mayor frecuencia y relevancia aparecen en la obra del escritor chileno: Cataluña (*La pista de hielo*), Chile (*Estrella distante*) y México (*2666*).

Podríamos enunciar la pregunta general de este proyecto del siguiente modo: ¿De qué maneras, en qué contextos y con qué significados aparece el feminicidio como tema central en las tres mencionadas novelas de Roberto Bolaño?

La primera vía de respuesta a este interrogante es la que ofrecemos en el primero de los capítulos del texto. En este apartado, se abordan las maneras en la que aparece el feminicidio como tema central asociado a la necesidad/imposibilidad de posesión del ser *amado* en la novela *La pista de hielo*, que, como se explicará en el desarrollo del capítulo, corresponde a una etapa inicial, de formación, de quien luego se convertiría en un referente obligado en la literatura del continente.

En el segundo capítulo, dedicado a la novela *Estrella distante*, se aborda el feminicidio como dinámica asociada a la perversión estructural de

un sistema social y a un proyecto político que busca la aniquilación del otro, del diferente, del vulnerable. La novela, además, permite plantear una más que pertinente discusión sobre el arte como posible escenario de la crueldad.

Para finalizar, en el tercer y último capítulo se indaga acerca de los modos en que aparece el feminicidio asociado a la cosificación extrema del cuerpo femenino en la novela *2666*. Esta vastísima novela plantea inabarcables reflexiones sobre un mundo que ha abandonado lo humano para convertirse en lugar de despojos: cementerio, maquila y desierto.

Dos son las principales fuentes teóricas que esta investigación busca beber y aprovechar: la teoría feminista, que aporta, caracteriza y delimita el concepto de *feminicidio*, y, por otro lado, los estudios literarios, particularmente algunos aportes de la sociocrítica, que abren líneas de reflexión fundamentales para pensar las relaciones entre literatura y sociedad.

La perspectiva feminista define el *feminicidio* (vocablo propuesto en español por Marcela Lagarde² a partir de la voz inglesa *femicide*, para hacer explícito el componente misógino detrás de un crimen) como el asesinato de una mujer, cometido por un hombre, básicamente por el hecho de ser mujer. Quizá resulte más precisa la ya clásica definición de Diane E. H. Russell y Jane Caputi, introductoras del término en los estudios feministas: «el asesinato de mujeres realizado por hombres, motivado por odio, desprecio, placer o un sentido de propiedad de las mujeres» (Russell y Harmes, 2006, 77). Estas definiciones son problematizadas, matizadas y complementadas por voces como la de la antropóloga Rita Segato (2006), quien entiende el feminicidio no solo como el resultado de una relación de opresión de un sexo hacia otro, sino como la expresión de un pacto entre los integrantes del sexo dominante para perpetuar y mantener la desigualdad en absolutamente todos los órdenes del sistema. Solo de esa manera, para esta autora, es

2 En la presentación a la primera edición en español del libro *Feminicidio: Una perspectiva global*, publicada en Ciudad de México por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en 2006, Marcela Lagarde explica por qué prefiere y recomienda el uso de *feminicidio* y no *femicidio*, tanto en el lenguaje jurídico y académico como en el cotidiano.

posible comprender la magnitud, la reiteración, el ensañamiento y la impunidad de sucesos como los de Ciudad Juárez.

La sociocrítica como perspectiva multidisciplinar dentro de los estudios literarios busca dar cuenta del texto literario como fenómeno y documento social que de alguna manera refleja y a la vez trasciende las posiciones, obsesiones e ideas del autor como persona individual. En este sentido, a partir de autores como Lucien Goldmann (2000), es posible entender que las obras literarias corresponden a una red de problemáticas y dinámicas sociales de las cuales el autor no puede sustraerse, sino que, muy por el contrario, al escribir en solitario, al plasmar su «visión de mundo», de una u otra forma captura lo que podríamos denominar de manera genérica el espíritu de su época. Desde esta óptica se plantea, a partir de las ideas de Mijaíl Bajtín (2019), que la forma del texto literario (además, obviamente, de su contenido narrativo) inter-naliza la sociedad que lo posibilita.

En cada uno de los capítulos de este trabajo, se indagará acerca de cómo ocurren los asesinatos de personajes femeninos y cómo tales asesinatos, atendiendo a sus motivaciones, contextos y maneras de concreción caben dentro de la categoría de feminicidio, tal y como esta se entiende en el texto.

En síntesis, este trabajo se plantea elaborar un estudio interpretativo de un conjunto de obras literarias desde la perspectiva que ellas ofrecen como recreación de la compleja red de problemáticas sociales de su tiempo. En particular, cómo la violencia ejercida contra las mujeres, en su versión extrema, el feminicidio, se puede interpretar como una de las preocupaciones fundamentales del autor y como uno de los rasgos más aterradores de la contemporaneidad. Asimismo, partiendo de la idea de que a mayor atrocidad de los crímenes narrados corresponde una mayor complejidad de la estructura formal de la novela, este trabajo explora esa relación forma/contenido.

Creemos de verdad que, al explorar la capacidad de la literatura para reflexionar sobre las atrocidades del mundo contemporáneo y las discutibles formas, muchas veces solapadas tras diversas máscaras sociales, de entablar vínculos con las mujeres, proponemos un análisis pertinente y necesario. Mucho más, si tenemos en cuenta que, en Latinoamérica, las cifras de violencia contra las mujeres, niñas y adolescentes, de abusos,

violaciones y feminicidios, no solo no disminuyen, sino que parecen no parar de crecer.

Por otro lado, consideramos que al proponer una lectura de un autor como Roberto Bolaño desde perspectivas derivadas del pensamiento feminista estamos enriqueciendo el conjunto de elementos para pensar su aporte y su lugar en la literatura y en la cultura de nuestra lengua.

CAPÍTULO PRIMERO

LA PISTA DE HIELO: EL «CRIMEN PASIONAL» COMO RESPUESTA A LA IMPOSIBILIDAD DE POSESIÓN

LA NOVELA

En una breve nota titulada «Autorretrato»,³ incluida en *Entre paréntesis*, recopilación póstuma de sus columnas de prensa, conferencias, reseñas y artículos diversos, Roberto Bolaño hablaba en líneas muy generales pero muy dicientes de algunos de sus libros y se refería así a la novela que este capítulo aborda: «En *La pista de hielo* (1993), hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso» (Bolaño 2004, 19–20).

La pista de hielo (2009) es considerada comúnmente la primera novela del autor, si bien es cierto que antes, en 1984, había publicado *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* y *La senda de los elefantes*.⁴ Cabe aclarar que la primera de ellas fue escrita a cuatro manos con

3 La nota biobibliográfica fue escrita originalmente para la recepción del premio otorgado a *Los detectives salvajes* por el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos en 1999, en Caracas, Venezuela.

4 Complementando lo que se afirma en la nota número 1 de la «Introducción» acerca de la presencia de violencia extrema contra las mujeres en numerosos textos de Bolaño, cabe señalar que en esta novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2006), cuya redacción data de los primeros años de la década de

el autor catalán Antoni García Porta y la segunda alcanza en realidad alguna repercusión cuando se reedita en 1999 con el título de *Monsieur Pain*; de hecho, en la misma nota citada arriba, el propio Bolaño se refiere a *Monsieur Pain* como su tercera novela. En todo caso, *La pista de hielo* pertenece a la etapa inicial, digamos, formativa, de Bolaño, la del escritor prácticamente desconocido, la misma que fue denominada por su editor y amigo Jorge Herralde como la de los inicios editoriales «casi clandestinos» (Herralde 2005, 45) y que terminará con el gran reconocimiento que la crítica (no así las ventas) otorga a *La literatura nazi en América*, publicada originalmente por Seix Barral en 1996.

Este capítulo ofrece un acercamiento al feminicidio como eje temático de la obra, una interpretación de sus posibles sentidos y un análisis de los vínculos y reenvíos que pueden establecerse entre el contenido de la novela, su estructura formal y la lectura de la sociedad que se plantea en la obra.

La acción de *La pista de hielo* transcurre en Z, imaginaria y pequeña ciudad de la Costa Brava catalana, que se intuye no muy lejos de Barcelona. A lo largo de 48 capítulos que van alternando en forma de trenza narrativa las voces de tres de sus protagonistas (el comerciante y también escritor chileno Remo Morán; el poeta y aventurero mexicano —inmigrante desheredado quizá sea una manera más adecuada de llamarlo— Gaspar Heredia y el puntilloso funcionario catalán de izquierdas⁵ Enric Rosquelles), el lector asiste a una trama con marcados ecos policíacos, rasgo fundamental en la narrativa del autor chileno, que va a develar, aunque no a resolver, un crimen horrendo.

Impregnada por momentos de un humor corrosivo, *La pista de hielo* gira en torno a un asesinato violento y a los vínculos de los diferentes personajes con este hecho. Además, es fundamental el amor platónico, obsesivo y nunca correspondido de Enric Rosquelles hacia la patinadora

los 80, aparece ya la referencia a la muerte violenta de una mujer en un contexto de posesión, misoginia y machismo: «No me iba a quedar cruzado de brazos, confeccionaría un plan y daría con ella. Y entonces, o me pasaba bastante pasta o volvía conmigo. O la mataría. Y no la iba a matar por celos sino por traidora» (Bolaño y Porta 2006, 118).

5 El personaje ejerce como funcionario de un partido de izquierdas (el Partido Socialista), aunque para el lector de la novela pronto queda muy claro que sus ideas racistas, xenófobas e incluso de un cierto puritanismo, poco o nada tienen realmente que ver con esta postura política.

olímpica sobre hielo Nuria Martí y las consecuencias y repercusiones que tiene ese amor en el universo de *Z*.

A través de sus confesiones, nos enteramos de que Rosquelles, obcecado en la idealización que ha elaborado alrededor de Nuria, desvía una parte importante de los recursos económicos del Ayuntamiento para construirle una secreta y exclusiva pista de hielo una vez que la patinadora se ha quedado sin lugar en la selección española de patinaje artístico y, de modo casi automático, sin una sede de entrenamiento para su disciplina deportiva. Así, el quisquilloso y acomplejado jefe del Área de Recursos Personales de *Z* planea estar junto a ella todo el tiempo que le sea posible, evitándole tener que viajar a Barcelona para ejercitarse. El lugar sagazmente escogido para la construcción de la pista es el indescifrable palacio abandonado de Benvingut, construido a principios del siglo XX, una especie de guiño a la arquitectura onírica de Gaudí. Allí, Rosquelles acompaña y supervisa casi todas las tardes los entrenamientos de Nuria, conformándose con estar a su lado y pasarle una bata tibia una vez finalizada la sesión de ejercicios. Con el paso de los meses, la estratagema se descubre y Rosquelles va a parar a la cárcel.

La voz de Remo Morán nos cuenta de su llegada a *Z*, sus inicios como pequeño e intuitivo empresario hecho a pulso, su fallido matrimonio con Lola, una de las trabajadoras sociales del Ayuntamiento, su vínculo con la literatura, la animadversión de quienes, como Enric Rosquelles, desconfían de él por su relativa prosperidad, su origen sudamericano y, sobre todo, si es que puede decirse de ese modo, su «éxito» con las mujeres. Remo Morán entabla una relación casi exclusivamente de carácter sexual con Nuria Martí, lo que como es lógico generará o acentuará la envidia de Rosquelles, quien tiempo atrás había sido a su vez pretendiente de Lola. A Remo Morán le corresponderá el nada grato rol de ser quien encuentra el cadáver en esta trama detectivesca, cosa que va a propiciar el desencadenamiento del final de la novela.

Por su parte, Gaspar Heredia nos muestra la otra cara del inmigrante, la del desempleado que no consigue legalizar su permanencia en un país extranjero ni una fuente estable de ingresos. La del *invisible* que tiene que dedicarse a los oficios más variados, y a menudo humillantes, para sobrevivir al menos por un tiempo. Así, narra su frío reencuentro, tras un par de décadas sin verse, con Remo Morán, de quien fue amigo de juventud en México y cómo a pesar de que Morán le ofrece

el empleo como vigilante nocturno de un *camping*⁶ que le va a permitir vivir ese verano, los antiguos amigos nunca logran entablar un verdadero diálogo, ponerse al día y saldar cuentas con su pasado compartido. Gaspar Heredia nos permite acercarnos a la *fauna* nocturna del *camping* Stella Maris, un verdadero desfile de parias del sistema donde destaca El Carajillo, anciano entrañable y generoso, posiblemente veterano de guerra, que simboliza la resistencia, siempre con gesto amistoso, frente a los embates de la vida. También en el Stella Maris, Heredia conoce a Carmen y a Caridad, la anciana histriónica y la joven silenciosa e indescifrable que viven al borde de la indigencia y que van a resultar fundamentales en el desarrollo de la novela.

Al final, después de pasar un tiempo en prisión por estafa a los bienes públicos, Rosquelles vuelve a Z a intentar lidiar con los recuerdos y a planear su propia reconstrucción como persona. Remo Morán se reencuentra con la soledad luego de la partida de Nuria hacia Barcelona y Gaspar Heredia, siempre al filo, en la incertidumbre, abandona Z tras el final de la temporada de verano en el *camping*, quizá en compañía de Caridad, para seguir(se) buscando.

Desde la lectura que este trabajo propone, no es gratuito ni casual que en realidad el personaje que ve cómo su mundo se desploma por completo sin posibilidad de retorno sea precisamente Nuria Martí. Expulsada para siempre de la delegación deportiva, el morbo despertado por el escándalo de la estafa de Rosquelles la convierte en una especie de curioso símbolo sexual que no encuentra su lugar en el mundo: sabemos por boca de otros personajes que trabaja como secretaria y que probablemente ha aparecido desnuda en alguna revista. El incierto destino de Nuria al final de la novela hace pensar en una especie de

6 La figura del vigilante nocturno de un *camping* es recurrente en Bolaño; de hecho, fue uno de los oficios que él mismo desempeñó en la época en que era un total desconocido para el mundo editorial. Así lo relata en la que es considerada su última entrevista, con la periodista Mónica Maristain para la edición mexicana de la revista *Playboy* (Bolaño 2004, 335): «El oficio en el que mejor me he desempeñado fue el de vigilante nocturno de un cámping (sic) cerca de Barcelona. Nunca nadie robó mientras yo estuve allí. Impedí algunas peleas que hubieran podido terminar mal». Cabe mencionar que el personaje del Carajillo en *La pista de hielo* recuerda mucho al de Miralles en la novela *Soldados de Salamina* (donde un Roberto Bolaño ficcionalizado aparece como personaje) del escritor extremeño Javier Cercas, uno de los autores más cercanos a la persona y al universo literario de Bolaño.

venganza del mundo contra ella; como si no se le pudiera perdonar su belleza ni las emociones que despierta en otros, como si la belleza de su rostro y de su cuerpo de atleta de alta competencia tuviera que ser controlada, administrada y domesticada por y para la mirada masculina.

EL ASESINATO: EL ENIGMA DE LA TRAMA

Es muy posible que a medida que se avanza en la lectura de una novela que gira alrededor de un crimen, un lector habituado a las tramas detectivescas anticipa en algún momento tanto a la víctima como al asesino y de este modo «resuelva» el misterio varios capítulos antes del final. Es muy posible que el lector de *La pista de hielo* haya inferido, antes de llegar al desenlace, que Nuria sería la víctima asesinada, Rosquelles el asesino que no encuentra otra manera de poseer a su amor y los celos obsesivos como motivo del crimen. En este punto la novela plantea una especie de «vuelta de tuerca» llena de ambigüedades: el cuerpo apuñalado con saña que encuentra Remo Morán en el palacio de Benvingut es el de Carmen González Medrano, la cantante mendiga compañera de Caridad, con quien se había refugiado allí luego de ser expulsadas del *camping* Stella Maris por no tener más dinero para pagar el alquiler.

Si bien es cierto que Enric Rosquelles es vinculado inicialmente con el asesinato (Carmen planeaba una especie de chantaje, pidiendo a Rosquelles una vivienda a crédito a cambio de su silencio con respecto a la pista del palacio Benvingut), pronto queda claro que no es el perpetrador del crimen. ¿Quién es entonces el criminal? Aquel que, aparentemente, es el más inofensivo de los hombres: El Recluta, personaje de quien desconocemos incluso su nombre real, otro desclasado, otro invisible, un hombre que sobrevive buscando material reciclable en los contenedores de basura y cuya principal ocupación durante la tarde y la noche es permanecer al lado de Carmen (mientras la mujer canta en algún bar y a cambio recibe algunas monedas) y esperar que le permita dormir con ella. El causante de la muerte de Carmen se revela para el lector porque él mismo, desesperado, incapaz de soportar la culpa, le confiesa a Remo Morán el asesinato, en tanto que espera, vanamente, que la justicia opere, que alguien vaya a buscarlo y le hagan pagar por lo que hizo.

Como se afirmó con anterioridad, la narrativa de Roberto Bolaño ofrece la posibilidad de leerse como una deconstrucción, una relectura,

o una reelaboración del género policiaco/detectivesco. A su manera, los personajes centrales de Bolaño suelen ser poetas que investigan mientras van creando las historias, son detectives literarios que se mueven en medio del intento por descifrar claves que conducen a lo espantoso. No es casual, en ese orden de ideas, que la novela más reconocida de Bolaño lleve por título *Los detectives salvajes*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en las obras canónicas dentro del «policial clásico», en Bolaño el crimen, más que resolverse o aclararse, impregna la atmósfera de múltiples preguntas y se disemina en una compleja red de sentidos.

¿Por qué Carmen, una mujer pobre, vieja y solitaria es la víctima del asesinato? ¿Por qué el Recluta, que pretende ser su amigo, su amante, su cómplice, se encarga de propinarle un sinnúmero de puñaladas a la mujer con la cual deseaba pasar los últimos años de su vida? ¿Por qué la impunidad, siempre la impunidad, rodea un crimen tan espantoso como este? ¿Por qué en Z, y en cualquier parte del mundo, parece acotar Bolaño, es mucho más importante un desfalco financiero con posible lío amoroso/sexual a bordo que la muerte atroz de una indigente cantante callejera? Son algunas de las preguntas que este capítulo se propone abordar a continuación.

EL FEMINICIDIO DE CARMEN, LA CANTANTE DE ÓPERA: PUESTA EN ESCENA DE UN MANDATO MASCULINO

Para la antropóloga Myriam Jimeno, especialista en el tema y que ha dedicado buena parte de sus investigaciones a la violencia intrafamiliar tanto en Colombia como en Brasil, «La denominación de crimen pasional es empleada en el lenguaje corriente para hacer referencia al crimen ocurrido entre parejas con vínculos amorosos» (Jimeno 2004, 23). Sin embargo, y siguiendo el planteamiento de la autora, lo que se esconde detrás de esa denominación, que ha sido usada, con diferentes matices, prácticamente en el mundo entero e incorporada como parte del imaginario social e incluso del ámbito jurídico, es la profunda desigualdad entre sexos y la voluntad de los sistemas encargados de administrar justicia para favorecer a los hombres que agreden o matan a sus parejas, aminorando su responsabilidad amparados por la invocación de una supuesta *pasión amorosa* incontrolable y enceguedora: «La intensa emoción aparece envolviendo toda la acción, de forma tal que se borran

las relaciones entre sentimiento y pensamiento provocando una ambigüedad visible en el tratamiento jurídico del crimen pasional» (23 y ss.). La manida expresión «crimen pasional», entonces, soslaya la aplastante realidad de que en todas las sociedades del mundo la cantidad de mujeres que matan a sus parejas o exparejas es estadísticamente insignificante comparada con el número de hombres que matan a la mujer que dicen amar y que desde su óptica patriarcal les pertenece, quiéralo o no. Dado que la expresión «crimen pasional» puede verse como otra de las estrategias de lo que los estudios feministas denominan «pactos patriarcales» (Amorós 1990; Lagarde 2006a, 19) para mantener y perpetuar los privilegios masculinos en detrimento de los derechos de las mujeres y legitimar múltiples formas de violencia, podemos desplazarnos entonces hacia la categoría de *feminicidio íntimo*, entendida como el asesinato de una mujer, perpetrado por quien es o ha sido en algún momento su pareja íntima. En palabras de Karen D. Stout, «Los términos *disputa doméstica*, *triángulo amoroso* y *crímenes pasionales* demeritan la seriedad del asesinato [...] y disfrazan la realidad de que estos son crímenes de violencia y control» (Stout 2006, 123). La violencia generalizada contra las mujeres la explica Marcela Lagarde, siguiendo los argumentos de Celia Amorós, al afirmar que:

la violencia contra las mujeres a lo largo de la historia ha sido y sigue siendo un recurso coercitivo estructural del pacto político patriarcal entre hombres, quienes para monopolizar el poder se alían, excluyendo a las mujeres; en su fraternidad se reconocen como iguales y se confieren la ciudadanía, aseguran sus poderes de dominio y sus libertades. Dominio y libertades mañosamente articulados al sexo masculino, convertidos en características de género, en identidades y en poderes logrados a partir de sujetar a las mujeres. (Lagarde 2006a, 19)

En un feminicidio íntimo confluyen a menudo la voluntad de posesión, los celos y la incapacidad del hombre para aceptar posibilidades tales como el fin de la relación, la intención o el proyecto de la mujer por separarse e iniciar una nueva vida, o incluso aspirar a la independencia económica por medio de la búsqueda de empleo. En este tipo de asesinato las decisiones de la mujer son con mucha frecuencia asumidas por el hombre como una afrenta, una humillación, una burla a su condición y un intento por menoscabar su «hombría» poniéndolo en ridículo

frente a los demás hombres. El feminicidio íntimo aparece entonces como la «solución final» de un hombre hacia la mujer que pretende salirse de los márgenes que se le han asignado o, en numerosas ocasiones, como el desenlace de una larga cadena de golpes y maltratos cotidianos.

En la pista de hielo del palacio de Benvingut, cuando el Recluta arrebató el cuchillo de las manos de Carmen y luego lo clava en su cuerpo treinta y cuatro veces, asistimos a un hecho tan espantoso como inexplicable. Hay algo en ese crimen, y quizá también en todos los feminicidios, literarios o reales, que se escapa al análisis y que nos obliga a pensar una y otra vez en lo ocurrido. Para empezar, en la novela difícilmente puede asegurarse que el Recluta y Carmen configuren una pareja, por lo menos en términos convencionales (también es verdad que nada en ambos personajes es «convencional»). Sin embargo, es claro que las pretensiones de este hombre hacia ella sí se acercan bastante a lo que usando palabras excesivamente coloquiales pero muy significativos podríamos sintetizar en la frase «ser su hombre, y hacer de ella su mujer». Tales pretensiones son la mayoría del tiempo rechazadas de plano con argumentos claros, o ironizadas con humor por parte de ella.

Es claro que Carmen hace un llamado explícito al respeto de su independencia, de su espacio, de su cuerpo y de su pasado. En síntesis, pide que se le respete su individualidad. El Recluta, en cambio, a la vez que minimiza los reclamos de Carmen, manifiesta el miedo a la soledad y a la muerte, un miedo que tiene mucho que ver con la pérdida del único poder que se siente en disposición y derecho de ejercer: el poder para controlarla.

Podemos detenernos un poco en el Recluta para acercarnos a la necesidad masculina, ciertamente un mandato, una exigencia culturalmente creada y sostenida, de ejercer control sobre el cuerpo y la individualidad de las mujeres. Cada vez que se describe al Recluta en la novela, se le presenta como un ser disminuido, casi una sombra; más que inofensivo, insignificante. Cuando Gaspar Heredia, vagabundando en busca de Caridad, se encuentra con Carmen en uno de los bares de Z y conoce al Recluta, nos lo presenta en estos términos casi caricaturescos:

En la silla de al lado un hombre de edad indefinida, podía tener cuarenta lo mismo que sesenta, pequeño, delgado, poseedor de una voluminosa cabeza

con forma de pera, me tendió la mano con gran corrección. Vestía pantalones de dril, holgados, de color azul, y un niki amarillo de mangas cortas. [...] Por un segundo me pareció un muñeco, o un enano que de pronto se hubiera decidido a crecer. (Bolaño 2009, 91-3)

Sin dinero, sin casa, sin mujer, sin nombre (pero con un apelativo que connota lo más bajo e inexperto de la jerarquía «masculina» por excelencia: el mundo de los rangos militares), el Recluta es una especie de desecho de un sistema que condena a los débiles, un perdedor, un derrotado. De hecho, él se asume de ese modo en sus maneras excesivamente cautelosas y respetuosas, incluso serviles, de interactuar con otros hombres (a todos parece llamarlos *jefe* o *patrón*). Desde el punto de vista del machismo patriarcal, el Recluta es un hombre que se ha «feminizado»: menudo, pequeño, frágil, sumiso, carente de posesiones o poderes, obediente, se muestra en las antípodas de lo que *se espera* de un auténtico «varón». Por esta razón, el asesinato brutal de Carmen puede ser interpretado como un intento desesperado por recuperar un lugar de relevancia que se siente perdido, a la vez que, como el intento final, patológico, de lograr la posesión (física, psíquica, incluso sexual, dado que podemos conectar el apuñalamiento reiterado con la penetración) que tanto le ha sido esquiva.

Desde la lectura que hace Rita Segato (2003, 2008a y 2013), el feminicidio, así como la violación, está dotado de un alto componente expresivo que no se dirige necesariamente a la víctima sino a quienes, en el horizonte mental del feminicida, son considerados sus pares y a la vez sus rivales: los otros hombres. En otras palabras, además de una clarísima carga misógina, punitiva, controladora y posesiva, el feminicidio se caracteriza por la intención del asesino de mostrar a otros hombres, diciéndoselo a gritos, que es *plenamente un hombre*, que tiene poder y que ese poder lo ejerce a voluntad sobre el territorio que le pertenece o que está en capacidad de apropiarse: el cuerpo de la mujer. Desde la perspectiva de esta autora, el feminicidio se comete también como una forma ritual de mostrar que se pertenece en plenitud de derechos a la «fratría» de la masculinidad⁷ (Segato 2003 y 2008a).

7 En círculos criminales donde la violencia configura un lenguaje, una gramática particular (conflicto armado colombiano o fenómeno del narcotráfico en México, por ejemplo), puede verse con espantosa literalidad el hecho de matar mujeres

En uno de los capítulos finales de la novela, el Recluta confiesa a Remo Morán ser el ejecutor del asesinato de Carmen. Morán se ha interesado por él y su situación, y con alguna frecuencia charlan por un momento, ahora que el Recluta duerme en la playa, muy cerca del hotel Del Mar, otro de los negocios del chileno:

Yo la maté, patrón, me dijo el Recluta, mientras las olas se acercaban a intervalos regulares, cada vez un poco más, a sus rodillas. [...] No me pregunte el porqué, patrón, [...] seguramente ni yo mismo lo sé, aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo. ¿Pero enfermo de qué? Nada me duele. ¿Qué demonio o diablo me ha poseído? ¿La culpa la tiene este pueblo miserable? El Recluta estaba arrodillado en la arena, mirando el mar de espaldas a mí, por lo que no podía verle la cara, aunque me pareció que estaba llorando. (Bolaño 2009, 195)

Más adelante, narra a Morán el momento del asesinato:

No me fui cuando debía irme, contestó, prueba de que todavía tengo los huevos en su sitio, y he esperado todo lo humanamente posible que la iluminación llegara a los policías, pero en este país nadie quiere trabajar, patrón, y aquí me tiene, suspiró. [...] Le arrebaté el cuchillo con el que la pobrecita pensaba defenderse (¿de mí?, ¡no!) y a partir de ese momento me convertí en una bestia, sollozó el Recluta. ¿Qué están esperando para detenerme? (195-6)

Aunque no pueda dar cuenta del porqué de sus actos, al recluta le parece fundamental demostrar, probar que «todavía tiene los huevos en su sitio». La suya es la desesperación de la culpa, pero además es la desesperación de aquel que no puede aceptar su propia fragilidad y se aferra a lo que cree propio de la masculinidad por medio de un acto espeluznante.

Resulta ambiguo, además, que espere ser capturado, pero no acuda él mismo a entregarse. Este hecho es significativo porque pone en juego un elemento que aparece en todos los trabajos consultados sobre feminicidio: un altísimo nivel de impunidad, producto de cierta negligencia para investigar el crimen y aportar resultados por parte de las

para mostrar pertenencia y lealtad a *la banda*. Volveremos sobre este punto en el capítulo tres de este trabajo, cuando abordemos el caso de Ciudad Juárez desde y a través de 2666.

autoridades encargadas. Carmen González Medrano, incluso después de muerta, sigue pagando las consecuencias y la múltiple exclusión e inferioridad que implica ser mujer, pobre, vieja y estar sola.

Ir a la cárcel por la muerte de una mujer quizá significaría para el Recluta una especie de renacimiento que le haría recuperar su «estatus de hombre» a la vez que lo dotaría de cierta aura de peligrosidad y «apasionamiento». Para alguien que pasa de reciclador a simple mendigo que rueda por las calles rogando por una moneda o un trago, esas podrían convertirse en verdaderas conquistas. En este tinglado detectivesco, el asesino espera y desea ser atrapado, pero la inequidad y el machismo inherentes al sistema, en otras palabras, lo «insignificante» de la víctima, ni siquiera amerita que vayan a buscarlo.

¿Acaso el Recluta lo que no puede soportar es que Carmen no le pida que la cuide, que la defienda, que vele por ella? Carmen no necesita del Recluta; pero él sí de ella. El feminicidio cometido por este personaje se nos plantea como un encolerizado e inútil intento por restaurar lo que Rita Segato (2003, 37) denomina una «masculinidad fragilizada». Intento que alcanza su momento más patético cuando le arrebató el cuchillo —imagen prototípica de la masculinidad, de cierta masculinidad tradicional, violenta— y con él como herramienta penetra en su carne, una y otra vez, hasta asegurarse de que no volverá a recibir una negativa de labios de esa mujer.

LA PISTA DE HIELO: IMAGEN DE UNA SOCIEDAD A PUNTO DE QUEBRARSE

Este trabajo de ninguna manera pretende sugerir que exista solo una línea de interpretación válida para *La pista de hielo* (o para ninguna de las otras novelas abordadas). Mucho menos podemos afirmar que exista una intención programática, estable y delimitada en las novelas de Roberto Bolaño, ni una «esencia» de la cual invariablemente surgen. No obstante, al afirmar que el feminicidio constituye un eje temático en la novelística del autor chileno, estamos proponiendo una exploración de las ambigüedades y contradicciones, de las preguntas a menudo sin respuesta, que implican el que en sus novelas (y también en muchos de sus cuentos) aparezcan una y otra vez mujeres asesinadas por hombres, de forma violenta y con frecuencia gratuita.

FANTASMAS DE OTROS TEXTOS SURCANDO LA PISTA DE HIELO

Asumiendo, a partir de Bajtín, que un texto literario siempre está habitado (a veces incluso de maneras insospechadas) por otros textos, otras voces, y que la relación que una obra literaria establece con la realidad social es invariablemente dialéctica y llena de tensiones (Cevasco 2002), este trabajo propone a continuación algunos vínculos que, desde esta perspectiva, pueden ser considerados relevantes para leer *La pista de hielo* en virtud de sus conexiones con otros discursos literarios y con la sociedad en la cual se inserta.

Ya se ha mencionado con anterioridad la relación de Bolaño con la novela policiaca/detectivesca, una relación atravesada por la aguda sensibilidad de un autor que reelabora su propia versión del género. En *La pista de hielo*, a diferencia de lo que sucede en la novela policial tradicional, no nos encontramos con un detective que resuelva el crimen usando las enormes dotes de su inteligencia y de ese modo restituya un orden inicial, lógico y comprensible (Cordero 2013; Rosenblat 1997). Aquí conocemos la autoría del asesinato por la propia confesión (inútil, desesperada) del asesino. El crimen no se resuelve, por lo menos no dentro de una lógica jurídica de sentencia y reparación. Lo que equivale a decir que la muerte de Carmen se instala frente a nosotros para que seamos quienes, como lectores, como los escuchas privilegiados de las tres «confesiones» que constituyen la novela, pensemos qué hacer, resolvamos el crimen, descubramos al asesino.

Además de lo policiaco/detectivesco,⁸ la novela juega de manera polivalente, ironizándolo, deconstruyéndolo, con el imaginario de lo gótico, entendido de modo general como representación de un mundo dominado por lo terrorífico, de acentuada inspiración medieval, y donde lo monstruoso aparece para desafiar el orden. Algunos de los elementos de la novela que remiten claramente a este universo de sentido son, en primer lugar, la presencia de un palacio abandonado que pareciera por momentos constituir en sí mismo un personaje, una voluntad «de ultratumba»: «Al describir el caserón en las afueras de Z [narra

8 Una lectura muy interesante de *La pista de hielo* como reelaboración del género negro se encuentra en el trabajo de Mirian Pino (2006, 117-28), de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina, titulado «Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo».

Gaspar Heredia], el Carajillo dijo que aquel era el Palacio Benvingut y que se necesitaban huevos para pasar las noches en aquel edificio del infierno»⁹ (Bolaño 2009, 87).

Cuando Carmen le cuenta a Gaspar acerca de sus actividades nocturnas en compañía de Caridad, la descripción recuerda una especie de aquelarre: «En una ocasión la vieja, que era la única que hablaba, me confesó que se bañaban de noche, en los roqueríos, completamente desnudas. ¡La luna es buena para la piel, guapete!» (52). Del mismo modo, cuando Carmen visita la oficina de Rosquelles para intentar obtener (por medio de un chantaje de todas maneras condenado al fracaso dado que ya la alcaldesa de Z se había enterado de la existencia de la pista de hielo) un piso para ella y sus amigos, el funcionario habla de ella así: «Quiero que lo entendáis: yo estaba sentado detrás de la mesa y la maldita bruja, con palabras llenas de aceite y filos, fue componiendo una imagen en medio de la cual únicamente existíamos ella y yo, ambos sin posibilidad de escapar» (143). Inevitable pensar aquí en que históricamente una de las acusaciones que ha marcado el destino de muchas mujeres, justificando su persecución y su muerte, ha sido la de practicar la brujería y aliarse con incomprensibles poderes maléficos para anular la voluntad de los hombres.

No puede dejarse pasar por alto el hecho de que la música que acompaña los ensayos de Nuria en la pista del palacio Benvingut sea precisamente *La danza del fuego* de Manuel de Falla, uno de los movimientos de *El amor brujo*,¹⁰ obra que narra la historia de un «triángulo amoroso» en el que uno de sus componentes es un espectro posesivo y celoso, que regresa de la muerte para impedir que su amor, una joven gitana llamada «Candela», se entregue a un nuevo amante. De este modo, podemos afirmar que, efectivamente, *La pista de hielo* está habitada por múltiples espectros que remiten al imaginario gótico, de manera oblicua,

9 Paradójicamente, *benvingut* es una palabra catalana cuyo significado es 'bienvenidos'.

10 *El amor brujo* es un *ballet* para orquesta, inspirado en la música y el acervo de leyendas propio de Andalucía, compuesto por Manuel de Falla en 1915 y que se considera uno de los primeros acercamientos del flamenco al teatro. Los libretos, con marcada influencia de las tonadas populares andaluzas, fueron escritos por María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra.

humorística y a la vez siniestra, quizá para revivir o actualizar la pregunta sobre quién es el monstruo en una sociedad como la nuestra.

Los celos y el «crimen pasional», como resultado de la necesidad de poseer y castigar a una mujer que se sale de los moldes asignados, se refuerzan en la novela con el juego intertextual que se establece entre el nombre de Carmen, *la cantante de ópera* asesinada en el hielo del palacio Benvingut y el personaje protagonista de la novela homónima de Prosper Mèrimèe. Prototipo (quizá también estereotipo) de sensualidad, coquetería e infidelidad, la guapa gitana va a ser asesinada, igual que la vieja mendiga de la novela de Bolaño, a puñaladas. El crimen, por supuesto, lo comete un hombre que quiere a Carmen solo para sí, don José, un antiguo soldado (elemento que remite al sobrenombre del *Recluta* en *La pista de hielo*) caído en desgracia por seguir los designios de su pasión por Carmen. La mención al género musical de la ópera refuerza este vínculo, dado que quizá más conocida que la novela de Mèrimèe sea la ópera de Georges Bizet basada en ella. Eso sí, a diferencia del *Recluta*, el asesino de la Carmen de Mèrimèe se entrega, para pagar con su libertad el precio de la culpa por haber matado a su objeto de deseo. La novela de Bolaño pareciera sugerir que poco importa que Carmen llegue a convertirse en una vieja pobre y solitaria, o que pierda casi la totalidad de sus infalibles encantos. Como sea, será susceptible de ser castigada con la muerte, si se niega a pertenecer en exclusiva a un hombre.

LA PISTA DE HIELO: FORMA ORIENTADA A CONTENIDO

Hemos mencionado con anterioridad cómo *La pista de hielo* está configurada a partir de tres relatos, tres «confesiones», tres puntos de vista que se van intercalando y que conforman lo que en páginas anteriores llamamos «trenza narrativa». El tejido construido con las voces de Remo Morán, Gaspar Heredia y Enric Rosquelles, cada uno de los cuales se encarga de narrar dieciséis de los cuarenta y ocho capítulos de la novela, es, sin embargo, irregular. Irregularidad marcada por el papel tan distinto que cada uno cumple con relación al crimen y por la óptica particular de cada personaje, así como por el tiempo abarcado en cada relato (mientras el de Heredia corresponde a unos cuantos meses, Rosquelles narra un período de un par de años y Morán juega con su memoria, elaborando un *collage* en el que aparecen acontecimientos de

hasta dos décadas atrás). Los tres relatos, empero, confluyen en el tono cercano, confesional y que interpela constantemente y de manera explícita al lector. Es como si los personajes de *La pista de hielo* necesitarán ser escuchados en sus relatos, y requerirán que la reflexión salte del plano novelesco para trasladarse al lector.

Así como en la forma de la novela ninguno de los tres relatos puede aislarse o comprenderse del todo sin los otros dos, en el contenido narrativo ninguno de los personajes pareciera poder entenderse sin los otros. Esto es así especialmente en el caso de las mujeres, que, aunque viven situaciones por entero distintas, en algunos momentos parecieran homologarse y relevarse o sustituirse unas a otras (Nuria y Lola en la vida de Remo; Carmen y Caridad, que a veces parecen dos rostros del mismo personaje).

Un vínculo pleno de sentidos e insinuaciones es el que podemos rastrear entre Carmen y Nuria. La mujer que vive para la pista de hielo y la mujer que muere sobre la pista de hielo. Ya habíamos mencionado páginas atrás cómo se opera en la novela una especie de sustitución frente a lo que en un primer momento el lector puede esperar: la muerte de Nuria. En ese sentido, Carmen sustituye a Nuria, aunque ambas de algún modo son víctimas de lo que pasa en el Palacio Benvingut. Remo Morán sugiere la posibilidad de que Nuria pueda temer la reacción de Rosquelles al enterarse de que son amantes: «Sobre lo ocurrido con Rosquelles solo dijo que este no sabía nada de lo nuestro y que era mejor que se mantuviera así. Por mi parte consideré que no tenía ningún derecho, y en realidad ningún motivo, para hacerle más preguntas. Tardé en comprender que Nuria estaba asustada [...]» (Bolaño 2009, 86). Más adelante, Gaspar Heredia, en busca de Caridad, agazapado en las sombras del palacio Benvingut, espía el entrenamiento de la pareja Rosquelles/Nuria, y su observación resulta tan inquietante como dicente:

La disposición de las cajas había variado considerablemente desde mi última visita, por lo que tuve que deslizarme pegado a la pared, en dirección al generador para poder observar sin delatarme, desde una posición favorable, el conjunto de la pista. La energía está fallando, dijo el gordo casi sin mover los labios. La patinadora surgió como una exhalación desde un ángulo de la pista que quedaba fuera de mi campo visual y de inmediato volvió a desaparecer. La pareja me hizo pensar en Carmen y en el Recluta

discutiendo en la playa; algo en su manera imperturbable de estar en la casa abandonada los hermanaba con ese par de mendigos. (121)

Cuando Remo Morán, por petición de su exesposa Lola, encuentra varios capítulos después el cuerpo salvajemente apuñalado de *la cantante de ópera* tendido sobre el hielo, piensa en Nuria: «Supuse que aquella era la vieja que fue a hablar con Lola, y durante largo rato permanecí mirándola como hipnotizado, y esperando, irracionalmente, que Nuria apareciera en el escenario del crimen» (146). Este vínculo entre dos personajes que nunca llegan a conocerse está lleno de ambigüedades, como tantos elementos en *La pista de hielo*. Sin embargo, podemos interpretarlo de una forma sencilla y directa: el crimen de Carmen es el crimen de Nuria, el de Caridad, el de cualquier otra mujer. Carmen no es una excepción; Carmen *podría* ser Nuria, porque los motivos que desencadenan su muerte no están lejos de las vivencias de cualquier otra mujer. Nuria podría ser Carmen. La violencia con la que Carmen es asesinada está en la atmósfera de Z,¹¹ porque es la manera como hemos construido y consolidado las sociedades humanas.¹² El Recluta no tiene nada de especial ni de excepcional, sencillamente porque es cualquiera de nosotros, los hombres. Todos somos sus cómplices, aun sin saberlo, así como cuando Remo, ¿creyendo ayudar a Gaspar?, limpia las huellas del cuchillo en la escena del crimen e imposibilita la identificación del asesino.

Todos los hombres en la novela persiguen (de manera literal o metafórica) a una mujer: Remo y Enric, cada uno con sus estrategias, persiguen a Nuria; el Recluta, ya sabemos de qué modo y con qué desenlace, persigue a Carmen; Gaspar persigue a Caridad, pero en su persecución hay tanto deseo de proteger como de ser protegido, y aceptación del otro sin preguntas o condiciones. Por eso, cuando una antigua pareja de Caridad, *el muchacho de la motocicleta*, como aparece referido en

11 No es gratuito que Remo recuerde con insistencia antes de encontrar el cuerpo de Carmen varios casos de asesinatos y violaciones de jovencitas ocurridos en Z y otras poblaciones de la Costa Brava. En especial, recuerda un caso que nunca fue resuelto, como ocurre con la muerte de Carmen.

12 Cabe mencionar aquí lo que afirma Rita Segato (2003, 28) en *Las estructuras elementales de la violencia* siguiendo los argumentos de Carole Pateman. Según Pateman, no es el asesinato del padre, como pensaron Freud y Lévi-Strauss, el hecho violento fundacional de la vida en sociedad, sino la violación de las mujeres, que estatuye una diferencia de poderes basada en la desigualdad de género.

el libro (de quien tenemos indicios claros para suponer que ha golpeado a la joven antes), regresa al *camping* para marcharse por un tiempo con Caridad, y luego ella reaparece, no nos sorprende que decida quedarse con Gaspar. Quizá la novela plantea en este punto que la única posibilidad de posesión sea la renuncia, la incertidumbre y la aceptación plena de la fugacidad de todo vínculo. Caridad y Gaspar son, en el fondo, los únicos que hacen suyos los versos del epígrafe¹³ de *La pista de hielo*: vivir sin timón y en el delirio.

¿Por qué la insistencia con la necesidad de construir una forma otra de masculinidad? ¿Por qué tanto énfasis en la búsqueda de posesión? Masculinidad y posesión son, desde la perspectiva que este trabajo adopta, dos matices imbricados en el conjunto de un plano mucho más general, el de una sociedad que privilegia el tener por encima del ser, la sociedad de la acumulación, el consumo y el capital. En ese sentido, difícilmente puede ser más desoladora la mirada que la novela de Bolaño plantea: un funcionario «de izquierdas» xenófobo y cuyo capricho y deseo están por encima de la colectividad; una deportista, una atleta, convertida en carne de cañón para el escándalo mediático y la mirada rapaz del consumidor de revistas de cuerpos desnudos; un anciano, el Carajillo, quizá un héroe de otro tiempo, condenado a las galeras de un empleo de segunda categoría.

Cuando al inicio de este capítulo citábamos las palabras de Bolaño al decir que *La pista de hielo* tiene como asunto central la belleza, «que dura poco y cuyo final suele ser desastroso», no podíamos evitar preguntarnos, como nos preguntamos ahora, a qué belleza se refiere el escritor. ¿Será a la belleza femenina, encarnada en Nuria, que termina tan lejos de lo que en realidad ama hacer? ¿Será la belleza del hielo, espejo que refleja y refracta lo que somos como sociedad, superficie sobre la cual la sangre brilla y se oscurece? Quizá a lo que se refería Bolaño, esa belleza efímera que a menudo termina en desastre, es al sueño estúpido de creer que podemos poseer a otro.

13 «Si he de vivir que sea/sin timón y en el delirio». Versos de Mario Santiago, amigo entrañable de Bolaño en su juventud y quien constituye una de las presencias constantes en la narrativa del autor chileno. Tanto así que Mario Santiago y Roberto Bolaño asumen las máscaras literarias de Ulises Lima y Arturo Belano, protagonistas de *Los detectives salvajes*.

CAPÍTULO SEGUNDO

ESTRELLA DISTANTE: EL ASESINATO DE MUJERES COMO PROVEEDOR DE PLACER, INSPIRACIÓN «ARTÍSTICA» Y VENGANZA POLÍTICA¹⁴

LA NOVELA

Al iniciar el primer capítulo de este trabajo, citábamos las palabras usadas por Roberto Bolaño para referirse a *La pista de hielo*. En el mismo texto mencionado, *Autorretrato*, incluido en *Entre paréntesis* (Bolaño 2004, 20), el escritor habla así de la novela que ahora nos ocupa: «En *Estrella distante* (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto». Como suele suceder, lo que un escritor dice sobre su propia obra, más que trazar el mapa de un territorio, sugiere un caleidoscopio de interpretaciones, en todo caso inquietantes. ¿Qué significa el «mal absoluto»? ¿Es, acaso, una analogía con visos metafísicos,

14 Este capítulo constituye la reelaboración de la ponencia *Estrella distante*, de Roberto Bolaño: *(Des)memoria y feminicidio en el Chile de Pinochet* presentada verbalmente por este autor en el VI Congreso Internacional de Literatura Medellín Negro, en esa ciudad colombiana, en septiembre de 2015. Una primera versión del texto fue publicada posteriormente en las memorias de dicho congreso (Trujillo Gamboa 2017).

sobrenaturales, o acaso el retrato naturalista de uno de los rostros más espantosos exhibidos en nuestra época por la *realidad* latinoamericana? Volveremos sobre ello.

Al recordar cómo Bolaño tuvo que desestimar que Anagrama se convirtiera en la primera casa editorial de *La literatura nazi en América*, por haber adquirido y firmado un compromiso con Seix Barral, Jorge Herralde, fundador y espíritu impulsor de la editorial afincada en Barcelona, nos cuenta:

Le dije que, si no tenía compromisos con otras editoriales, me encantaría leer otros textos suyos y al poco tiempo me trajo *Estrella distante* (luego me enteré de que también había sido rechazada por otras editoriales, incluso por la propia Seix Barral), que me pareció extraordinaria, y así empezó nuestra relación editorial y amistosa. Se publicó unos meses después que *La literatura nazi*, en otoño de 1996, y la primera rueda de prensa en la vida de Bolaño se celebró el 25 de noviembre de 1996. (Herralde 2005, 46)

Estrella distante, entonces, al lado de *La literatura nazi en América*, significa la entrada del autor chileno al mundo de las grandes editoriales, las ruedas de prensa, los anticipos y las ganancias.¹⁵ Por supuesto, estas dos obras del autor están unidas por elementos mucho más relevantes, y terribles, que la cercanía de sus fechas de impresión. Teniendo presente que uno de los espectros de mayor solidez y frecuencia en la obra de Bolaño es el cuestionamiento en torno a los diversos y a veces insospechados trajes que adopta el fascismo en la vida cotidiana de nuestro continente,¹⁶ puede decirse que esas dos novelas forman el núcleo de tal investigación. El escrutinio que hace Bolaño de las presencias y rastros

15 No nos parece trivial mencionar los asuntos económicos, tratándose de un autor que buscó desesperadamente vivir de la literatura y quien, sabiéndose enfermo los últimos años de su vida, quiso legar a sus dos hijos la estabilidad que los protegiera cuando él faltara.

16 En este trabajo se usa el término *fascismo* en su sentido más general, el que abarca cierto espíritu racista, militarista y totalitarista, presente en diferentes movimientos políticos en el mundo y que Umberto Eco llama Ur-Fascismo. Además de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, cabe recordar que una de las novelas más enigmáticas del autor se titula justamente *El tercer Reich*, que retrata el ambiente de los aficionados obsesivos de los juegos de estrategia bélica y cómo, en cierta forma, la fascinación por la simbología y el proyecto nazi jamás ha desaparecido, sino que más bien se camufla bajo diversas máscaras. Por otra parte, resulta lícito ver a Enrique Rosquelles, el personaje de *La pista de hielo*, como una caricatura de un fascista.

del fascismo busca evidenciar cómo, en nuestros países, algunos fantasmas que la historia tiende a creer cosa del pasado —las ideas totalitarias sobre patrias y religiones, la búsqueda la verdadera *raza*, cierto culto a la rigidez militar, a la virilidad y a la rigidez de pensamiento— no solo siguen con vida, sino que determinan una parte fundamental de nuestra realidad como sociedad.

Estrella distante, entonces, traza el cuadro a todo color de un dibujo cuyo boceto está en *La literatura nazi en América*. Para decirlo aprovechando el término teórico usado por varios críticos, Ignacio Echevarría entre ellos, existe una relación «fractal» entre las dos novelas, aspecto que, por otro lado, es otra de las características que se reiteran con frecuencia en la literatura de este escritor.¹⁷

En efecto, *Estrella distante* reelabora y desarrolla el relato que constituye la parte final de *La literatura nazi en América*, «Ramírez Hoffman, el infame». Lo narrado en ambos textos, la anécdota, una suerte de *thriller* policiaco en el contexto de la violenta historia latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX, es fundamentalmente lo mismo: un doble literario del propio Bolaño que podemos identificar como Arturo Belano, o simplemente B en la novela, adolescente con sueños de poeta, a principios de los 70, relata la historia de un piloto de la Fuerza Aérea Chilena (FACH) que se infiltra, usando una identidad inventada, en los talleres universitarios de poesía en la ciudad de Concepción durante los años inmediatamente anteriores al golpe de Estado que significó el derrocamiento y el final del presidente Salvador Allende y el ascenso al poder de una de las dictaduras más sanguinarias del continente, la de Augusto Pinochet, entre 1973 y 1990. Cuando el régimen militarista se encuentra en pleno ejercicio del poder, el personaje reaparece, ahora con su nombre verdadero y rango de oficial de las fuerzas militares, como una especie de estrella del espectáculo para la derecha chilena, haciendo exhibiciones aéreas en las que, con el humo de su avión, escribe poemas en el aire, poemas en los que con frecuencia alude a mujeres muertas, como parte de un proyecto que tiene la intención de renovar completamente el arte y la estética del país.

17 *Amuleto* es el desarrollo de uno de los capítulos de *Los detectives salvajes* y *Una novela lumpen* es la reelaboración del relato *Músculos*, incluido en *El secreto del mal*, solo para mencionar dos casos ilustrativos de la llamada *fractalidad* en Bolaño.

No son las piruetas al comando de un avión, por supuesto, el elemento esencial de la poética del personaje (Emilio Stevens o Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*; Alberto Ruiz-Tagle o Carlos Wieder en *Estrella distante*). En la casa donde se hospeda, organiza la presentación de una exposición fotográfica donde exhibe lo que, en sus palabras, será *la nueva poesía chilena*. Lo que muestran las fotografías con las que empapela las paredes y aun el techo de su habitación no es otra cosa que el registro detallado, obsesivo, de la tortura, la mutilación y el asesinato sufridos por un número nunca precisado de mujeres desaparecidas por el propio Wieder. Las reacciones de los escasos asistentes al performance, entre los que aparecen varios oficiales militares y hasta dos *reporteros surrealistas*, como se los menciona en la novela, van desde el incontenible vómito y el ataque de llanto hasta el silencio tácitamente admirativo y cómplice.

Chile ve pasar los años atroces de la dictadura y luego la ilusión de los años de la transición democrática. El narrador, desde su exilio barcelonés y sin plantearse la posibilidad del regreso, intenta mantener dominados los monstruos de sus recuerdos. Es aquí, precisamente, cuando Carlos Wieder reaparece en escena. Alguien, en la novela nunca sabemos quién, ofrece un pago cuantioso por localizar al piloto asesino que ahora vive en Europa. Para conseguirlo, ha contratado los servicios de uno de los guardaespaldas personales de Allende, un policía admirado por su arrojo y honestidad, condecorado antes de la era Pinochet: Abel Romero. Romero establece contacto con B —el narrador, que sigue escribiendo y publicando, aunque sin reconocimiento alguno—. La idea del detective-policía es que el poeta rastree cientos de páginas de revistas y pasquines filofascistas procedentes de varias partes de Europa y logre encontrar alguna huella del resbaloso estilo de Wieder. Aquí, otro de los elementos frecuentes en Bolaño: la presencia del dueto detective-poeta y del rastreo textual como herramienta para descifrar misterios.

Más por intuición lectora que por el uso de una metodología precisa, sistemática, de revisión y comparación,¹⁸ el narrador cree hallar

18 En muchas páginas de la novela, Wieder se presenta dotado de características casi sobrenaturales. La construcción del personaje juega entre una corporeidad real, capaz de los crímenes más atroces, y una especie de *halo* inexplicable, aterrador y subyugante. Esa atmósfera de horror más allá de toda lógica es subrayada con las referencias

indicios de Wieder en varios textos atribuidos a un tal Jules Defoe. Romero, tras una serie de averiguaciones a lo largo de un par de meses, finalmente consigue ubicar a Defoe, como irónica casualidad, en Lloret, pequeña población en la Costa Brava catalana. Wieder, por lo tanto, ha estado quizá todo el tiempo cerca de B. El final de la novela, enigmático y gris, sugiere la eliminación de Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder/Jules Defoe por parte de Abel Romero. Romero, paradójica e irónicamente, al liquidar al monstruo, consigue el dinero necesario para abandonar el exilio, regresar a Chile y aspirar a un futuro alejado de la violencia para él y sus seres queridos.

LA MUERTE LLEGA DE VISITA

En *Estrella distante*, los personajes de Verónica y Angélica Garmendia, las luminosas adolescentes poetas, las hermanas que se perfilan como las más prometedoras creadoras en los circuitos de talleres literarios a los que asisten B, el narrador, y su amigo cercano Bibiano O’Ryan, son la herida abierta que a su vez encarna uno de los períodos más terribles de la reciente historia latinoamericana. Bibiano y B, enamorados sin demasiadas ilusiones de las Garmendia, ven con celos e impotencia cómo ellas dedican su atención casi exclusiva al extraño autodidacta —así se concibe y se presenta— Alberto Ruiz-Tagle (Carlos Wieder). Por lo menos una de las dos se enamora de él, como ocurre con varias de las muchachas asiduas a los talleres de poesía y las discusiones políticas y sociales de los grupos estudiantiles de la época.

Desde ese lamentable septiembre de 1973, para muchos de esos jóvenes, estudiantes inquietos, ávidos, soñadores, vienen las detenciones y las desapariciones. Un alto porcentaje se ve obligado a partir de Chile hacia el exilio. Las hermanas Garmendia, que creen ingenuamente que nada tienen que temer, se refugian, dado el cierre obligatorio de su facultad en la universidad, en una especie de hacienda, herencia de su familia (los padres de las Garmendia han muerto pocos años atrás) en Nacimiento, población pequeña ubicada al sur de Concepción. Una noche, Alberto Ruiz-Tagle llega de visita a Nacimiento: la última noche en la vida de las gemelas y de su tía, Ema Oyartzún. La única

que se hacen en la novela a la película *El bebé de Rosemary* o *La semilla del diablo*. Quizá a esto se refería el propio Bolaño cuando utilizó la expresión *Mal absoluto*.

persona que sobrevive a la masacre cometida por el piloto asesino es Amalia Maluenda, indígena mapuche al servicio en la estancia que por alguna razón percibe y presiente el halo de muerte que rodea a Wieder y escapa hacia el bosque bajo el manto de la noche cerrada.

Varios aspectos contribuyen a que el asesinato de las Garmendia resulte aún más espantoso, si cabe: para el lector que por primera vez toma en sus manos la novela, es completamente sorprendente y apabullante. Mucho más, cuando se entiende que ha sido planificado hasta el mínimo detalle por su perpetrador. Sabemos, además, que Wieder no comete la matanza solo. Sus secuaces, seguramente miembros también de las fuerzas armadas, esperan en la oscuridad a que él abra las puertas de la estancia para consumar el exterminio de aquellas mujeres. Si todo este horror no fuera suficiente, el relato insinúa que el asesino ha pasado la noche con Verónica Garmendia antes de levantarse para aniquilarla a ella y a su familia.

Como ha sucedido con más frecuencia aun en la realidad que en la literatura de un continente convulsionado por las violencias de toda índole, nada de lo ocurrido esa noche de los primeros años 70 llega a saberse con exactitud. Nos dice el narrador, en su estilo dubitativo, trastabillante, incómodo:

Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño 1996, 33)

Lo cierto es que no son las hermanas Garmendia y su tía Ema las únicas víctimas fatales de Carlos Wieder. En sus textos, es posible rastrear frecuentes referencias a muchachas muertas, todas ellas posiblemente relacionadas con círculos de lectura y con los diferentes grupos de discusión política de aquel entonces en Chile. La terrible velada artística que Wieder organiza en una de sus viviendas ocasionales es lo más parecido a una confesión, manifiesto, declaración llena de orgullo, que podemos obtener. Fueron muchas las vidas acabadas, muchos los cuerpos, sistemática y obsesivamente torturados, mutilados y fotografiados.

Carlos Wieder no aparece en la novela como exclusivamente un asesino de mujeres; sin embargo, sí son ellas sus víctimas más frecuentes,

su particular territorio de cacería. Es, claramente, un depredador de mujeres. Es tan así, que al comentar el narrador su facilidad para entrar en conversación con las muchachas de los talleres de poesía recuerda que «Entre los hombres no hizo amigos [...] Los *hombres* no parecían importarle en lo más mínimo» (21-2). Luego, en el recuento del horror de exposición fotográfica de Wieder, que se reconstruye gracias al testimonio de un personaje invitado a esa reunión, el teniente Julio César Muñoz Cano, amigo del régimen dictatorial pero que llegado el retorno de la democracia va a publicar un libro expiatorio llamado *Con la soga al cuello*, se afirma: «Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres» (97).

El conjunto de particularidades en sus asesinatos, el perfil de quienes escoge para ser sus víctimas, los indicios que luego arroja refiriéndose a ellas en sus textos y el hecho de que podamos inferir que ha entablado relaciones *afectivas* con, al menos, buena parte de ellas, dejan fuera de duda que hay un altísimo componente sexual en sus crímenes. ¿Por qué las mata, por ser mujeres? ¿Le saca de quicio que sean bellas, talentosas y jóvenes? ¿Las mata porque son creadoras, porque hacen poesía? ¿Le excita saber que mata posibilidades de creación? ¿Las mata por ser de izquierda? En este trabajo, siempre son más las preguntas que las respuestas; pero sospechamos que las mata por todas esas razones. En ese sentido, es lícito referirse a Carlos Wieder como feminicida serial.

CARLOS WIEDER: FEMINICIDA SERIAL, PILOTO DE LA MUERTE

Dentro del acervo teórico del feminismo, el aporte de Diana E. Russell como una de las principales voces en proponer la categoría *feminicidio* como constructo conceptual idóneo y necesario para visibilizar los dobles raseros, las inequidades, discriminaciones y omisiones de los sistemas judiciales (y, de igual modo, del lenguaje cotidiano y sus imaginarios) frente a la violencia sufrida por las mujeres, es determinante. En su clarificador ensayo *Definición de feminicidio y conceptos relacionados* (Russell 2006, 77) la autora sostiene que, en un feminicidio, asumido como la manifestación suprema y total del sexismo, las motivaciones principales son la misoginia, la subvaloración de las mujeres y de todo

«lo femenino», la idea de propiedad, derecho y poder de decisión sobre ellas y sus cuerpos y, unido a todo lo anterior, la persecución de un placer basado en el sufrimiento del otro, un placer sádico. Al decir que «cuando el género femenino de una víctima es irrelevante para el perpetrador, estamos tratando con un asesinato no feminicida» (79), nos permite, por exclusión, cuestionar y concluir acerca de los crímenes cometidos por Wieder en la novela.

El dibujo está muy claro: en *Estrella distante*, el perfil completo, el retrato integrador del personaje, resulta indisoluble de los nexos que establece con las mujeres, con cierto tipo de mujeres, sus víctimas, y la apabullante ambivalencia que, a partir de esos nexos, Wieder construye entre cortejo seductor y anulación asesina. Las víctimas han sido tan meticulosamente elegidas y, aspecto que no hace más que subrayar la atrocidad de todas las acciones del asesino, su tortura está tan ritualizada y documentada por medio de la fotografía, que no podemos dudar, adoptando la perspectiva de Diana Russell, que estamos ante un conjunto de complejos feminicidios.

La mirada que propone Rita Segato (2003), derivada de la antropología, busca ir más allá de las explicaciones, digamos, individualistas, que buscan vincular la conducta del victimario con una patología particular del sujeto feminicida. Segato (2008b) afirma que son la desigualdad y la opresión de un sexo sobre otro los aspectos sobre los cuales se establecen las sociedades humanas. Según esta perspectiva, es el avasallamiento de los hombres hacia las mujeres la condición fundamental para que, entre ellos, los dominadores, puedan establecerse alianzas y convenios y se consideren unos a otros como iguales.

Este trabajo no pretende tomar partido por una de las dos maneras expuestas de definir y problematizar el feminicidio, ya que las considera no excluyentes sino complementarias, en la medida en que aportan perspectivas que enriquecen la interpretación y la lectura de los textos literarios abordados. Como se dijo en páginas anteriores, la muerte violenta, a menudo acompañada de un ensañamiento brutal, de mujeres a manos de hombres, motivo que resuena en la literatura de Roberto Bolaño, se convierte muy a menudo en un desafío interpretativo. En *Estrella distante*, Carlos Wieder, sus crímenes y, sobre todo, sus motivaciones, resultan elusivos, difíciles de localizar, precisamente como si se tratara de una apenas visible estrella distante. Este personaje, creemos,

produce en los lectores esencialmente lo mismo que en los demás personajes de la novela: una mezcla en diferentes medidas entre pánico, repugnancia y encantamiento.

¿Cuál es el propósito de Carlos Wieder al asesinar a esas mujeres? Hemos dicho antes que las víctimas de este criminal presentan unas ciertas características en común: son jóvenes hermosas con marcadas inquietudes literarias y políticas que a menudo participan desde el activismo en variadas organizaciones de izquierda en el Chile de inicios de los 70. En la novela, aprovechando las exhaustivas, casi obsesivas, averiguaciones de Bibiano O’Ryan (un detective literario que constituye un *alter ego* del narrador, a su vez un *alter ego* del propio Bolaño), se cuenta así el despegue de Wieder a la popularidad en los ambientes culturales de la dictadura pinochetista, sus exhibiciones de «escritura en el aire» y sus alusiones a las mujeres que ha convertido en víctimas, en nada:

Aquella su primera acción poética sobre el cielo de Concepción le granjeó a Carlos Wieder la admiración instantánea de algunos espíritus inquietos de Chile.

No tardaron el llamarlo para otras exhibiciones de escritura aérea. [...] Pocos días después, ante un público variopinto y democrático [...] escribió un poema que un espectador curioso calificó de *letrista*. [...] En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendía. Las llamaba «las gemelas» y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas.

En otro hablaba de una tal Patricia y de una tal Carmen. Esta última, probablemente, era la poeta Carmen Villagrán quien desapareció en los primeros días de diciembre. Le dijo a su madre, según testimonio de esta ante un equipo de investigación de la Iglesia, que había quedado citada con un amigo y ya no volvió. La madre alcanzó a preguntar quién era ese amigo. Desde la puerta Carmen contestó que un poeta. Años más tarde, Bibiano O’Ryan averiguó la identidad de Patricia; se trataba, según él, de Patricia Mendez, de diecisiete años, perteneciente a un taller de literatura gestionado por las Juventudes Comunistas y desaparecida por las mismas fechas que Carmen Villagrán. [...]

En su exhibición aérea de El Cóndor, Wieder decía: *Aprendices del fuego*. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. (Bolaño 1996, 41-3)

Es imposible al leer el fragmento no fijar la atención en la expresión *Aprendices del fuego* con la que Wieder hace referencia a sus víctimas en los textos que escribe. El fuego, un complejo, múltiple y poderoso símbolo de transformación, de regeneración, de renovación, está cargado de sentidos vinculados a la espiritualidad, al conocimiento y, por supuesto, a la sexualidad. El fuego es símbolo de conocimiento, creación e inventiva asociado a la exploración de nuevos saberes y a la superación de obstáculos y límites. ¿se siente Wieder una especie de maestro iniciado para las jóvenes que mata? ¿Es su poesía una especie sádica de evangelización, como parece inferirse del hecho de que en una de sus primeras apariciones escriba sobre el firmamento de Concepción algunos versículos del libro del Génesis? ¿Se siente Wieder un mesías, un profeta/poeta maldito?

Por otro lado, como nos lo recuerda e ilustra Román Gubern (2005, 213-81) en su estudio *La imagen nazi* el fuego, con su fértil campo semántico asociado a la fuerza, la capacidad de vencer a la muerte, y la pureza, fue uno de los elementos simbólicos más utilizados por el nazismo alemán. El lenguaje de Wieder, cargado de sugerencias y polisemias, es, efectivamente, el lenguaje de la poesía, de una poesía espantosa y despreciable. Una poesía que canta a la muerte y que bajo diversas apariencias y disfraces ha inspirado algunas de las peores hecatombes de la historia.

En la novela, no parece que Wieder, con su manera de actuar, esté buscando precisamente la aprobación o el beneplácito de nadie. De hecho, incluso se sugiere que su voluntad es tan inquebrantable que no tiene problema en ignorar o en desobedecer las órdenes de sus superiores. Pero, ¿no hay acaso en el exceso, en la ostentación soberbia, la declaración de una carencia? Si, como de manera muy aguda propone Segato partiendo de Lacan en *Las estructuras elementales de la violencia* (Segato 2003, 38), la mujer *es* el falo, mientras que el hombre *tiene* el falo, la masculinidad exacerbada de Wieder tiene que estar siempre *a* y *en* prueba, y solo se confirma cercenándosela, arrancándosela a las mujeres que asesina. Continúa la autora desarrollando su idea:

El estatus masculino, como lo demuestran en un tiempo filogenético los rituales de iniciación de los hombres y las formas tradicionales de acceso a él, debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos

que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. Si el lenguaje de la femineidad es un lenguaje performativo, dramático, el de la masculinidad es un lenguaje violento de conquista y preservación activa de un valor. (38)

Wieder, por paradójico que pueda parecerse, es la encarnación de una masculinidad frágil, en permanente crisis y perpetua duda, que necesita afirmarse ejerciendo violencia y dominación sobre el cuerpo femenino. Wieder adquiere y ratifica su hombría no porque mate mujeres, sino porque se la roba a cada mujer que mata. En ese sentido, el personaje es una condensación, usando el recurso de la metonimia, yendo de la parte al todo, del ideal de una dictadura militar de extrema derecha: el orden último de lo masculino. En palabras de Segato, «Masculinidad representa aquí una identidad dependiente de un estatus que engloba, sintetiza y confunde poder sexual, poder social y poder de muerte» (37).

Poder en la intimidad del sexo, poder en los escenarios de lo social y poder para la aniquilación del otro. Estos elementos, unidos, condensan la tragedia de las víctimas de Wieder en *Estrella distante*, cuyo momento máximo, la exposición fotográfica en la habitación de Wieder, se narra de este modo:

Los primeros invitados llegaron a las nueve de la noche. La mayoría eran amigos desde la adolescencia y hacía tiempo que no se reunían. Todavía nadie había entrado al cuarto de huéspedes en donde dormía Wieder y en cuyas paredes pensaba exponer las fotos al criterio de sus amigos. [...] Por fin, a las doce de la noche en punto, pidió silencio subido a una silla en medio del living y dijo [...] que ya era hora de empaparse con un poco del nuevo arte. [...] Después se abrió paso hasta la puerta de su cuarto y fue dejando pasar a sus invitados uno por uno. Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones. [...] La primera en entrar fue Tatiana von Beck Iraola, como era lógico dada su condición de mujer y su carácter impulsivo y caprichoso. La Tatiana [...] era nieta, hija y hermana de militares y a su manera un tanto alocada una mujer independiente, que siempre hacía lo que quería, salía con quien se le antojaba y tenía opiniones estrambóticas [...] No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las

palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento. (Bolaño 1996, 92-5)

Cada una de las piezas que aparece en el fragmento citado resulta altamente significativa: la fraternidad de compañeros que se reúnen en un grupo casi exclusiva y excluyentemente masculino y que constituye una especie de ceremonia tribal. La simbología otorgada a la media noche, el momento de un cambio de día, un cambio de era, un nacer de nuevo, como el tiempo preciso para empaparse con una nueva sensibilidad, un nuevo arte (simbología, por otro lado, muy afín al fascismo). El espacio *íntimo* del «artista», su dormitorio, como el lugar en el que entregará su obra a los ojos de los demás. En el que se abrirá para la contemplación de otros, recalcando que para Wieder resulta imposible separar su obra de su intimidad física. El hecho de que sea justamente una mujer («independiente», pero rodeada de militares en su familia), quizá la única mujer presente en la reunión, la primera en presenciar la exposición, así como su reacción (desde la visceralidad del cuerpo y no desde la racionalidad del lenguaje), su huida aterrorizada, configuran los elementos de una especie de ceremonia, de celebración machista y sexista.

Al matar a estas jóvenes, Wieder asume la misión de «devolverles» el lugar que la estructura del orden patriarcal militar les ha asignado. Son mujeres que tienen y asumen una posición política y estética, son creadoras y a la vez participantes activas en la construcción de la sociedad, son inquietas intelectualmente, poseedoras de un pensamiento crítico. En lugar de todo esto, Wieder las «transforma» en juguetes mutilados. Elimina su posición política al acallar su voz y su posibilidad de acción. Elimina sus búsquedas artísticas al convertirlas en parte estática y fragmentada de su obra. Elimina el ejercicio de su sensualidad al desmembrar sus cuerpos, al convertirlas en cosas, al «desaparecerlas».

Es muy relevante que la novela de Bolaño ponga en cuestión, obligue a mirar y a discutir, por medio de la ficción, por supuesto, no solo el estatuto impuesto a la mujer por el proyecto de sociedad representado por la dictadura militar, sino las formas de victimización específicas sufridas por las mujeres en este período. Aunque hoy quizá pueda parecer evidente, indiscutible, la necesidad de preguntar por las maneras particulares en que pudo afectar la violencia ejercida por los militares y sus aliados a las mujeres chilenas, la verdad es que, en la reconstrucción

de la memoria sobre la dictadura de Augusto Pinochet, estos elementos tendieron a ser, al menos en un principio, postergados, minimizados y, con bastante frecuencia, borrados de plano. Así lo confirman los resultados de la investigación de Carolina Carrera *Las mujeres víctimas de violencia sexual como tortura durante la represión política en Chile, 1973-1990. Un secreto a voces*, llevada a cabo por el Instituto de la Mujer y el área Ciudadanía y Derechos Humanos de la Corporación de Desarrollo de la Mujer *La Morada*, en Chile:

[La investigación encuentra que] mirar la represión desde una perspectiva que dé cuenta del rol y el impacto de la represión en las mujeres, y en particular de la tortura, durante el período que va desde 1973 hasta 1990, no ha sido fácil. En muchas ocasiones, los actores involucrados en el apoyo, registro y documentación de casos, las autoridades y las víctimas, no vieron en su momento la especificidad de género de la tortura que se ejerció sobre las víctimas mujeres, ni se cuestionaron que esta especificidad existiera. De allí que el primer intento por determinar la magnitud de dicha violencia se estrellara con la forma en que se construyeron los archivos en las distintas instituciones, forma que a su vez es producto de las condiciones del discurso social que impidieron que las mujeres denunciaran la tortura. (Carrera 2005, 58)

Desde esta perspectiva, Carlos Wieder, aunque se considere a sí mismo un artista llamado a trascender los límites de la creación estética, un renovador de los lenguajes poéticos, una especie de mesías, portador del mensaje de un «nuevo orden», es solo otro de tantos criminales que ejercieron con sadismo y placer el triste rol de torturadores. Si sus compañeros, los uniformados, esa noche de espanto en la que presenta su exposición fotográfica, deciden archivar todo el asunto, de manera literal y metafórica, es porque, en el fondo, lo que ha hecho Wieder es apenas una provocación, un alarde un tanto salido de tono, excéntrico, dentro de un contexto general en el cual la violencia contra la mujer se da por sentada, es una obviedad, un pleonismo. Cuando los miembros de Inteligencia se llevan a altas horas de la noche las fotografías de Wieder, se refuerza un acuerdo de silencio cómplice en la atmósfera, como insinuando que, viéndolo bien, lo que ha hecho Wieder no es tan distinto de lo que posiblemente han hecho otros, quizá todos, de los presentes en esa velada.

Así pues, Wieder, más que un creador, un loco o un artista, es un simple guardián, uno muy sanguinario, del orden social del machismo,

un perpetuador del orden militar de la dictadura. Un orden tanto homicida como feminicida.

ESTRELLA (NO TAN) DISTANTE: IMAGEN REFULGENTE DE UN ORDEN SOCIAL ASESINO

A diferencia de lo que ocurre con *La pista de hielo*, donde nos sentimos enteramente ubicados en el terreno de la ficción, en *Estrella distante* las tensiones y reenvíos entre el texto literario y algunos referentes de la realidad histórica son mucho más complejos. Por supuesto, no se trata de afirmar o sugerir la *existencia real* de Carlos Wieder, o de las hermanas Garmendia, o de Bibiano O' Ryan.¹⁹ Se trata de admitir que, precisamente por estar ubicada en un episodio histórico traumático en el que reconstruir por completo la *verdad* resulta casi imposible, la novela plantea la dificultad de la elaboración de una memoria colectiva con respecto a los acontecimientos cuyo dolor no ha dejado de hacerse sentir. En efecto, uno de los aspectos que hace que episodios como la dictadura de Augusto Pinochet sean traumáticos es precisamente la imposibilidad de llegar a certezas frente a todo lo ocurrido. Para no ir más lejos, y como ha sucedido en tantos lugares de América Latina, no es posible saber con exactitud el número de víctimas que perdieron la vida durante los años de represión militar en Chile.

En *Estrella distante* no estamos ante una serie de sucesos acontecidos, sino frente a algo que podría haber ocurrido. Esa zona gris, ese estatuto de posibilidad nos invita a cuestionar las maneras como se han construido los relatos oficiales de la historia reciente en Latinoamérica. *Estrella distante*, en ese sentido, demuestra el poder de la narración para desestabilizar el registro, la capacidad de la literatura para interpelar a la Historia.

ESTRELLA DISTANTE: LUZ ¿REFLEJADA? POR OTROS DISCURSOS

En todo caso, no es la novela de Bolaño un «reportaje de la historia», un testimonio o un reflejo del período de represión política y social

19 Es necesario, y con frecuencia útil como herramienta de análisis, tener presente que la literatura de Bolaño contiene, de múltiples formas, alusiones o reelaboraciones de su propia vida. Sin embargo, sobrepasa el propósito y el interés de este trabajo verificar qué anécdotas puntuales o personajes reales se encuentran detrás de la ficción narrativa en *Estrella distante*.

ejercida por las fuerzas militares en Chile, sino la reelaboración de algunos de los discursos que hicieron posible ese período y atravesaron y atraviesan lo que podríamos denominar «la incesante búsqueda de la democracia en América Latina».

Si un texto literario es una pugna entre discursos de diferentes orígenes, lógicas y registros que se alternan y compiten entre sí configurando una amalgama de voces, una «coincidencia de contradicciones» (Cros 1994, 149-51, 215-20), es posible tratar de seguir el rastro a algunos de esos discursos que atraviesan *Estrella distante*.

En uno de sus ensayos titulado *El fascismo eterno* (Eco 1998, 33-59), Umberto Eco trata de explicar cómo el término *fascismo*, más allá de su referente específico en Italia, adquiere el poder de englobar movimientos totalitarios de diferentes orígenes, pero hermanados por ciertas pretensiones. Para esto, Eco elabora una lista de los elementos que identificarían y diferenciarían el espíritu del fascismo frente a cualquier otra postura ideológica. Lo que encuentra, advierte el propio Eco, es una serie de características que muchas veces se contradicen entre sí, que parecieran irreconciliables y que, sin embargo, con mucha más retórica que solidez argumentativa, lograron y siguen logrando cautivar a muchas personas.

A ese cúmulo de prácticas e ideas altamente identificables, aunque no necesariamente coherentes Eco lo denomina *Ur-Fascismo* y afirma con toda la razón que está lejos de desaparecer del mundo. De ahí su peligrosidad y la necesidad de aprender a identificarlo, afirma el escritor italiano. El personaje de Carlos Wieder en *Estrella distante*, tal como el régimen político que él defiende y representa, pareciera condensar en sí mismo varias de las características recopiladas por Eco: rechazo del pensamiento crítico y diferente, culto a la acción por la acción, desprecio por los «débiles», nacionalismo, principio de guerra permanente, necesidad de heroísmo y culto de la muerte, entre otras.

Otra más de las características enunciadas por Eco nos sirve para completar el perfil de Wieder: «transferencia de la voluntad de poder²⁰ a las cuestiones sexuales», manifestada en un machismo exacerbado que

20 Es conocida la utilización, perversa y deformante, que el nazismo hizo del concepto derivado de Nietzsche. Al respecto, vale la pena consultar el libro *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche* (Enguita y Quesada 2000).

asume el sexo como el juego de las armas. Wieder pareciera siempre necesitar estar acompañado de algún elemento que remita al falo: el cuchillo, el avión, el asta de la bandera. En la novela, por supuesto, son múltiples las referencias a Wieder como una especie de reencarnación de un fanático y temible oficial nazi, un piloto de la Segunda Guerra Mundial volando hasta Chile para «purificarlo». De hecho, la primera vez que el narrador presencia las acrobacias de Wieder, este vuela a bordo de un «Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940».²¹ (Eco 1998, 36) De este modo, quizá Wieder, desde el momento en que ubica y conoce a sus víctimas, siente que se encuentra en un combate contra ellas, combate que no finaliza solo con su entrega sexual, ni con su muerte, su exterminio, sino con la «captura» y exposición de su agonía en la fotografía.

Fotografía, aviación, Segunda Guerra Mundial y las numerosas alusiones a la voluntad como un valor indicador de superioridad presentes en la novela estructuran una muy inquietante referencia intertextual en *Estrella distante*. Se le atribuye al propio Adolf Hitler la frase «triumfo de la voluntad» para referirse al proyecto del nacionalsocialismo en Alemania, una especie de búsqueda esencial de la «raza» pangermánica. La frase, tal cual, se convirtió en el título de la más famosa oda audiovisual al nazismo, el documental que la muy polémica Leni Riefenstahl realizó en 1934 y que ha sido llamado en numerosas ocasiones «una obra maestra del mal».²²

-
- 21 La *Luftwaffe* o fuerza aérea alemana de la Segunda Guerra Mundial es considerada una de las fuerzas más letales y poderosas en la historia militar. Su emblema característico, que el cine ha difundido muchísimo, era la figura de un águila en vuelo portando una esvástica. Llama la atención que el Messerschmitt 109 sea un avión para un solo tripulante (el piloto), lo que refuerza cierta idea de culto de la voluntad, el individualismo y el heroísmo.
- 22 El personaje de Leni Riefenstahl resulta tan ambiguo como interesante. Muy posiblemente sea la única mujer que la cúpula de los nazis consideró como una auténtica maestra en su arte. *El triunfo de la voluntad*, que registra una multitudinaria reunión del partido nazi en Nuremberg en torno a su líder supremo, es su película más importante. No obstante, el estatuto de documental del filme ha sido duramente discutido al demostrarse que muchas de las tomas, así como la conmemoración que registra, corresponden más bien a una cuidadosa puesta en escena para glorificar el poder, poder masculino, sin duda, del aparato militar del nazismo. En su larga vida, a pesar de intentarlo de manera reiterada, la autora jamás lograría desprenderse de la etiqueta de nazi.

La presencia de lo que Román Gubern (2005, 250 y ss.), en su minucioso análisis de este largometraje y de otros de idéntica filiación, denomina «imagen nazi» y que la película de Riefenstahl contribuyó bastante a consolidar, atraviesa la novela de principio a fin. Por ejemplo, una de las muy significativas frases citadas por Gubern (2005, 223) pertenece a la película de 1933 *Crepúsculo rojo* de Gustav Ucicky, considerada la primera película nazi de la historia: *Los alemanes podemos no saber mucho de la vida. Pero somos grandes a la hora de morir*. Terrible afirmación del principio de muerte por encima de la vida, acogida por José Antonio Primo de Rivera y la Falange Española en su consigna, también citada por Gubern, «La muerte es un acto de servicio».²³ Algunos de los versos que Wieder escribe en su exhibición aérea sobre el fondo del cielo de Concepción, horas antes de su ya comentada exposición fotográfica, dejan absolutamente clara esa filiación con cierto culto a la muerte: «La muerte es responsabilidad; la muerte es amistad; la muerte es Chile; la muerte es limpieza; la muerte es comunión; la muerte es mi corazón. Toma mi corazón» (89-91).

No podemos perder de vista que Wieder se considera a sí mismo, por encima de cualquier cosa, un artista, un poeta en búsqueda de nuevas formas de expresión, de un nuevo arte. Resulta lícito, siguiendo el razonamiento, concatenar el ideario artístico de Wieder con ciertas posturas asumidas por los movimientos de vanguardia a principios del siglo XX, particularmente por el futurismo italiano, que propugnaba el canto de la velocidad, de la máquina, de la masculinidad, del arrojo y la valentía como ideales de la poesía. Podemos casi asegurar que Wieder firmaría con gusto estas líneas de uno de los manifiestos del futurismo, escritas por su fundador, Filippo Tomasso Marinetti en 1909, todo un canto a la misoginia y a la masculinidad guerrera y destructiva:

Nosotros queremos cantar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la temeridad. [...] El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía. [...] La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. [...] Nosotros queremos alabar al hombre que coge el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, lanzada a la carrera, también ella, en el circuito de

23 En el ensayo ya mencionado, *El fascismo eterno*, Umberto Eco cita la frase ¡Viva la muerte! Como lema de los falangistas españoles (Eco 1998, 54).

su órbita. [...] Ya no hay belleza, si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para conducir las a postrarse ante el hombre. [...] Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer. [...] Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista o utilitaria [...]. (Cirlot 1993, 80-1)

ESTRELLA DISTANTE: LA DIFICULTAD DE MIRAR EL PASADO SIN DISFRAZAR SU COMPLEJIDAD

En cuanto a su estructura formal, *Estrella distante* es una novela aparentemente simple. Pero lo que podríamos confundir con una estructura tradicional donde se narra una historia que se va desarrollando cronológicamente y que, de nuevo, solo en apariencia, se *cierra* con la eliminación de Wieder como encarnación del mal y el retorno a cierto orden, es en realidad un laberinto de voces y textualidades. El rizo se riza si tenemos en cuenta que *Estrella distante* surge de *La literatura nazi en América*; pero en *Estrella distante* asistimos a la escritura de *La literatura nazi en América* por parte de Bibiano O’Ryan, quien desde el inicio de la narración planea, «[...] escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana» (Bolaño 1996, 52).

La explícita invocación del borgeano Pierre Menard, hecha supuestamente por el propio Bolaño en el prólogo sin título que antecede a la novela, a propósito de la relación de *dependencia* que establece con *La literatura nazi en América*, nos pone sobre aviso de una estrategia narrativa basada en enmascaramientos, en juegos de espejos. La novela es un cúmulo de discursos. Para empezar, B es una especie de «correlator», un editor, ¿un recopilador?, que todo el tiempo introduce otros documentos o que acude a las voces de otros para llenar los vacíos de su historia. En palabras de Celina Manzoni, «la narración es el doble de otra y Arturo B, coautor, es el doble del autor-narrador-personaje Roberto Bolaño exiliado en España» (Manzoni 2005, 32). En el fondo, en ese juego de dobles, la novela se construye a partir de fragmentos, cartas, libros, testimonios, declaraciones, documentos, historias dentro de las historias, notas de prensa (y claro, fotografías) rememoradas e interpretadas a su vez por otros.

A propósito de la dificultad de establecer una versión coherente acerca de un pasado plagado de trauma y sufrimiento, la novela resulta muy pertinente, dado que se publica en 1996, cuando Chile todavía está intentando superar el horror de su pasado reciente. A despecho de cierta «narrativa de borrón y cuenta nueva» que buscaba de algún modo minimizar la memoria del sufrimiento chileno (Hiner 2009, 55), la novela pone de plano sobre la mesa la urgencia de confrontar los monstruos del espejo, de designar lo espantoso con sus nombres y apellidos. El hecho de que en la novela de Bolaño siempre se identifique a Wieder, al victimario, un espectro con mil identidades, pero siempre idéntico a sí mismo, es una lección fundamental. Esto, debido a que uno de los elementos más decepcionantes en los informes de las comisiones de investigación de crímenes de la dictadura, como lo señala Hillary Hiner de la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile, en su revisión crítica y con perspectiva de género de tales informes (50-74), es que en la realidad chilena se prohibió nombrar a los asesinos y torturadores y gran parte de los archivos y documentos se clasificaron y cerraron por un tiempo de cincuenta años (en la novela, esto es lo que parece ocurrir con las fotografías, diarios y apuntes de Wieder). Queda claro, en el amargo final de la novela, que las heridas abiertas de América latina seguirán así por mucho tiempo, mucho más mientras sigamos aferrados en padecer los efectos de cierta «peste del olvido». La mirada pesimista e irónica presente en el hecho de que un buen hombre y un ejemplar policía, Abel Romero, termine haciendo de asesino a sueldo para cazar a otro asesino, plantea la conclusión de que mientras no podamos enfrentar con la luz de la verdad a los espectros del pasado, la violencia, la muerte y la impunidad seguirán presentes en nuestros países. En tanto que sigamos estableciendo una complicidad silenciosa con nuestras atrocidades, la mayor parte de ellas sufridas de la peor forma por las mujeres, la nuestra seguirá siendo una sociedad indolente, homicida y, por supuesto, feminicida.

Al inicio de este capítulo citábamos las palabras de Bolaño hablando del mal. En otra entrevista, el profesor Uwe Stolzmann (2012, 374) le vuelve a preguntar por este asunto:

—Cada uno de sus libros parece ser un nuevo intento de explorar o explicar el mal. ¿Cree usted en el mal? ¿De qué forma aparece?

—Sí. Creo que el mal existe. Cómo aparece, no lo sé. Con múltiples disfraces, supongo. Tal vez el mal sea la locura. O que la locura sea la cueva en donde el mal se esconde. Y cuando hablo del mal no me refiero al mal vulgar, a ese que es producto de una educación o de la mezquindad o del resentimiento, sino al mal absoluto, el que altera irremediabilmente todos nuestros asideros morales. Es decir, el mal que aparece, antes que, en cualquier otra parte, en el espejo.

Que las palabras del autor, entonces, su manera de admitir sin reparos que su obra es una exploración del mal, su llamado a la autocrítica en la afirmación de que el mal se esconde en el espejo, sean una invitación a pensar en *Estrella distante* y en la novela a la que dedicamos el último capítulo de este trabajo: 2666.

CAPÍTULO TERCERO

2666: EL SECRETO DEL MUNDO O LA COSIFICACIÓN EXTREMA DEL CUERPO FEMENINO

LA NOVELA

La noche entre el 14 y el 15 de julio de 2003,²⁴ después de esperar por mucho tiempo la posibilidad salvadora de un trasplante de hígado, Roberto Bolaño moría en el Hospital del Valle de Hebrón, en Barcelona, debido a una insuficiencia hepática. Tenía 50 años. De manera póstuma, se publicaría en octubre de 2004 la novela que nos ocupa en este capítulo, *2666*. Procederemos para su análisis de manera análoga a como lo hemos hecho en los dos capítulos precedentes. Es decir, empezaremos por un sucinto acercamiento a su contenido —en este caso, relativamente sucinto dada la inusual extensión de la novela, que sobrepasa las mil páginas— para pasar luego al análisis interpretativo que aborda la presencia del feminicidio como eje temático de la obra y

24 Según la información consignada en el texto del editor Jorge Herralde (2005, 95), Bolaño murió el 14 de julio. Sin embargo, es mucho más frecuente encontrar la referencia al 15 de julio como la fecha precisa de su muerte. Así, por ejemplo, lo registra Celina Manzoni (2003, 15) en *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*: «Cuando este libro estaba en proceso de edición, Roberto Bolaño murió en Barcelona el martes 15 de julio a las 2 de la mañana».

por último estableceremos conexiones del texto con otros textos y de la estructura formal novelesca con la lectura o visión de la sociedad que en ella se plantea.

Resulta difícil hablar con distancia y objetividad de la importancia de una obra que ha sido puesta por muchos críticos y estudiosos a la altura de novelas como *Cien años de soledad* o *Rayuela*. Una novela que ha sido señalada en numerosas encuestas como una de las mejores obras literarias de los últimos treinta años en la literatura mundial y como el primer, y por ahora único, clásico de la literatura latinoamericana del siglo XXI. *2666* ha sido llamada a engrosar el conjunto de *novelas totales* de la literatura escrita en español y se ha vuelto todo un lugar común hablar de ella, aludiendo a la muerte de su autor en pleno proceso de escritura, parafraseando las palabras de su amigo, el crítico Ignacio Echevarría, con la frase «más que inacabada, inacabable».

Gran parte del prestigio de *2666*, al menos en un primer momento, descansa sobre el acontecimiento de la muerte temprana de Bolaño y la explosión editorial que había sido unos años antes la publicación de *Los detectives salvajes* y el consecuente cambio de estatus de su autor, al pasar de creador casi desconocido a «escritor de culto» y de ahí a laureado «superventas». Irónicamente, su muerte contribuye a hacer de Bolaño una especie de mito rebelde de las letras hispanoamericanas y de *2666* una novela de esas de las que todo el mundo habla, incluso, como pasa tantas veces con los grandes libros, los que jamás la han leído. Resulta imposible —y poco relevante para los propósitos de este trabajo— determinar si de no haber muerto su autor la novela tendría la repercusión y el alcance que ha tenido.²⁵ Lo que sí podemos afirmar sin temor a equivocarnos o a exagerar es que estamos ante una obra de una ambición artística enorme y cuyo calado humano resulta tan profundo que cuesta mucho trabajo desprenderse de su influjo una vez finalizada la lectura.

La novela inicia con *La parte de los críticos*, una mirada sarcástica y agrisulce al mundo de los estudios y los estudiosos de la literatura, así como a la hiperespecialización de la academia, las publicaciones

25 Una interesante reflexión acerca del «mito Bolaño» y las posibles razones de su muy rápida inserción en la llamada *Literatura mundial* es la que ofrece Ignacio Echevarría en su ensayo «Bolaño internacional» (Echevarría 2013).

universitarias, los circuitos de encuentros, coloquios, seminarios y congresos y el lenguaje iniciado con el que los artículos, ensayos y conferencias crean una especie de comunidad cerrada donde básicamente se consume y discute el conocimiento que la propia comunidad crea, en una especie de círculo vicioso inagotable.

El francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la joven profesora británica Liz Norton conforman, a través de los encuentros que paulatinamente se van dando entre ellos, un equipo académico internacional especializado en la obra del novelista alemán Benno von Archimboldi. Este es un escritor de quien nadie conoce paradero o domicilio y solo unos pocos pueden decir haber visto su rostro, más que un personaje es un símbolo cargado de connotaciones, configura una de las claves narrativas de la novela —y de la obra entera de Roberto Bolaño—, conectando la vida de múltiples personajes alejados en el tiempo y el espacio, a través de Europa y América y encarnando las tensiones del arte y del artista en un mundo como el nuestro.

A partir de sus respectivas investigaciones alrededor de la obra del misterioso autor alemán, los cuatro académicos van a tejer una red de relaciones y complicidades donde se van a evidenciar al menos tres cosas: la fascinación que Norton ejerce sobre sus colegas, especialmente los dos más jóvenes: Pelletier y Espinoza; el triunfo incontestable que significaría para su «pandilla de eruditos» el poder encontrar a Archimboldi y presentarlo ante el mundo, casi como un vanidoso trofeo de caza intelectual y, en relación de tensa paradoja con lo anterior, la certeza creciente de que jamás se logra conocer del todo la obra de un autor, de que el abismo que separa a un crítico de un creador es insalvable.

Con el pasar de los meses, los *papers* y los encuentros, Norton, Pelletier y Espinoza conforman un triángulo amoroso que escapa bastante de las convenciones violentas y sexistas con que hemos usado antes esa expresión. Para empezar, el carácter abierto de Liz Norton hace que, desde el momento en que se hacen amantes, los tres estén al tanto de la situación, de modo que, aunque a cada uno de los dos profesores les gustaría tener a Norton solo para sí, el fantasma de la posesión exclusiva es conjurado por el respeto y el afecto que sienten por ella, si bien eso no significa que no lleguen a sentir rabia por la presencia constante, paralela, del rival, colega y amigo.

Las averiguaciones que emprenden en torno a la ubicación exacta de Archiboldi —de quien se rumora que envía sus textos a sus editores en Alemania desde Venecia y quien con el tiempo se ha convertido en un candidato al premio Nobel de literatura, de quien se dice tanto y se sabe tan poco— los ponen sobre la pista de la posible presencia del escritor en México, en la frontera con los Estados Unidos. Es así como Norton, Espinoza y Pelletier (Morini no viaja, debido a su muy delicado estado de salud), como una especie de *detectives salvajes*, van a parar a Santa Teresa, la asfixiante y desoladora ciudad que en la ficción de *2666* se convierte en el trasunto literario de Ciudad Juárez.

En Santa Teresa, cada uno de los tres académicos va a vivir una ruptura particular en su historia personal. Pelletier, encerrado en el hotel, enfrascado en la relectura de unos pocos textos de Archiboldi, asiste a la certeza de la inutilidad de la búsqueda y la vanidad intelectual. Espinoza, que intenta entablar un vínculo afectivo con Rebeca, una muchacha de la ciudad —vínculo sin futuro, dadas las diferencias socioculturales entre los dos y la inminencia del regreso de él a Europa— y, por supuesto, Norton, quien, como mujer, capta desde su llegada como ninguno de sus acompañantes la atmósfera opresora, malsana y peligrosa de la ciudad y decide volver a Europa mucho antes que sus amantes, a quienes abandona para ir en búsqueda de Morini, del que, en un giro inesperado para el lector pero coherente dada la mirada crítica del machismo que la novela propone, se ha descubierto enamorada.

La parte de Amalfitano, la más breve de las cinco novelas que constituyen *2666*, es un retrato del mundo emocional, melancólico y apesadumbrado, del profesor Oscar Amalfitano.²⁶ Chileno doblemente exiliado, Amalfitano ha tenido que abandonar su plaza como docente universitario en Barcelona para instalarse en Santa Teresa con su hija Rosa. La pregunta constante, en su diálogo interno, sobre el para qué de su llegada a la ciudad fronteriza, sin encontrar una respuesta va-

26 Amalfitano es uno de esos personajes que, con diferentes encarnaciones, facetas o variaciones sobre un mismo motivo, pueblan la obra de Bolaño. Aparece ya como personaje en el cuento *Otro cuento ruso*, incluido en *Llamadas telefónicas* (Bolaño 1997). De manera significativa, en *Los sinsabores del verdadero policía* (Bolaño 2011), el personaje de Amalfitano rememora su adolescencia en Chile y alude al asesinato sistemático de mujeres, en ese caso jóvenes estudiantes víctimas de la dictadura chilena.

ledera, refuerza la manera como aparece representada esta ciudad en la novela: literal y metafóricamente un desierto, donde hasta respirar cuesta, lastima, duele.

Amalfitano, quien durante toda la narración es aquejado por molestias en su salud física y quien con frecuencia se cuestiona seriamente su propia salud mental, permanece presa de un temor, al principio casi in-nombrado pero que luego se revela en toda su terrible dimensión: teme por el bienestar de su hija. Rosa, una adolescente bellísima, vive en una ciudad donde todos los días desaparecen mujeres, la mayor parte de ellas jóvenes, incluso niñas, y donde con espantosa asiduidad aparecen los cuerpos mutilados, golpeados, violados, presas de la rapiña masculina, de una sucesión interminable de muchachas. La idea —en ese contexto, un temor claramente fundado— de lo que pudiera pasarle a Rosa atormenta y menoscaba a Amalfitano, robándole salud y tranquilidad.

La parte de Fate, tercera de las novelas que conforman *2666*, narra el periplo de Oscar Fate, reportero afronorteamericano, desde Nueva York hasta Santa Teresa/Ciudad Juárez, adonde llega con el encargo de elaborar la crónica de un combate entre un pugilista mexicano y uno estadounidense. Fate, cuyo verdadero nombre es Quincy Williams Miller, es un periodista interesado en problemáticas sociales, de manera preponderante las relacionadas con los conflictos raciales de su país, pero llega a México como un favor especial al medio que lo emplea, la revista *Amanecer Negro*,²⁷ dado el reciente asesinato del encargado de la sección de deportes.

Sin embargo, lo que era fácil anticipar como un viaje relativamente tranquilo para ver un combate deportivo, escribir media docena de páginas y regresar a casa, se transforma en una temporada en el infierno, no tanto por lo que él tiene que vivir, sino por la dimensión de la tragedia humana que vislumbra desde antes incluso de pisar el territorio de Santa Teresa. No es tanto que Fate vaya al encuentro de los asesinatos de mujeres, sino que estos lo encuentran a él, imponen su presencia en

27 Puede leerse como un guiño irónico el hecho de que una revista dedicada a la cultura afroamericana se llame precisamente *Amanecer Negro*: Es recurrente el uso del campo semántico del amanecer dentro de los discursos fascistas. De hecho, en *La literatura nazi en América* (Bolaño 2010) se alude a la revista *Amanecer en California*, supuesta *Revista de la Hermandad Aria*. Del mismo modo, se menciona el libro *Amanecer*, escrito por el ficticio autor fascista Rory Long.

cada conversación que entabla y llenan el aire de una ciudad que inútilmente trata de ignorarlos. Es así como el periodista propone al consejo de redacción de su revista encargarse de elaborar un reportaje completo acerca de las mujeres asesinadas y desaparecidas. Su propuesta choca de frente con la distante indiferencia de los encargados de la revista, de manera que Fate continúa averiguando sobre las mujeres muertas motivado por un genuino interés humano más que periodístico. Además, conoce a Guadalupe Roncal, joven reportera investigadora de los crímenes que le ayudará a comprender la magnitud de lo que ocurre en esa frontera y los alcances de los asesinatos, no como espectaculares sucesos de crónica roja sino como radiografía de hasta dónde los tentáculos del crimen son capaces de alcanzar los círculos de poder en México y hasta dónde la impunidad puede convertirse allí en la única ley.

El hecho de cubrir una velada boxística hace que Fate tenga que asomarse al mundo de la noche en Santa Teresa, mundo que le lleva a conocer a algunos personajes que oscilan entre lo amistoso y lo siniestro amenazante: el periodista Chucho Flores, el cinéfilo y comerciante Charly Cruz y otro de talante más bien mafioso llamado «Juan Corona». Por intermedio de ellos conoce también a Rosa Amalfitano, la joven hija de Oscar Amalfitano, cuya belleza lo subyuga, y quien se encuentra de algún modo encerrada en una relación de violencia latente con Chucho Flores. En una secuencia narrativa teñida de un tono irreal, de pesadilla abotagada, donde se insinúa claramente la posibilidad del asesinato de la adolescente, Fate encuentra su *destino* huyendo con Rosa, escapando del peligro a la manera de una película de acción, en la casa de Charly Cruz y realizando así la mayor aspiración de Amalfitano en ese momento: alejar a su hija de Santa Teresa.²⁸

Así, tras estos rodeos donde los asesinatos de mujeres en Santa Teresa/Ciudad Juárez han sido una especie de telón de fondo para el desarrollo de otras historias, una presencia a menudo invisible pero constante, un espectro amenazante, entramos de lleno a *La parte de los crímenes*, centro de la novela y porción más significativa dentro de la misma, incluso desde el número de páginas que abarca.

28 Este elemento, el hecho de que Fate termine por realizar los planes de Amalfitano, opera una suerte de comunión, de hermandad o de identidad entre ambos personajes, identidad reforzada por la circunstancia de que comparten nombre, real o fingido: Oscar.

En *La parte de los crímenes*, entonces, Bolaño recrea el ambiente que durante la década de los 90 del siglo pasado hizo que la ciudad fronteriza de Juárez, en el estado de Chihuahua, al extremo norte de México, se hiciera tristemente célebre como el lugar donde ocurrió una cantidad inusitada de asesinatos contra mujeres, muchos de los cuales continúan hoy en día sin resolverse. En la novela, sin embargo y como antes ya lo mencionábamos, Juárez aparece enmascarada, *fictionalizada*, desplazada hacia Sonora y no en Chihuahua, con el nombre de Santa Teresa. Esto quizá como una manera de sugerir que la muerte violenta de mujeres no es asunto de una sola población, sino que tiende incluso a multiplicarse a lo largo y ancho de la geografía latinoamericana.²⁹

La parte de los crímenes es el desarrollo fragmentario y alternado de varias historias sin que necesariamente exista un cierre para ninguna de ellas. Pero, sobre todo, *La parte de los crímenes* es la exposición brutal y descarnada de una sucesión casi interminable, incluso para el lector más habituado a la crudeza, de decenas y decenas de mujeres, jovencitas y niñas asesinadas muchas de ellas con un ensañamiento tal que no puede sino ser descrito con la distancia y la frialdad del lenguaje forense, como de informe policial, que es el recurso acogido por Bolaño para narrar estos episodios.

A medida que van pasando las páginas, la muerte violenta e impune de tantas mujeres se encadena con varios relatos que posibilitan entradas muy fértiles para interpretar la novela. Así, en esta parte de 2666 asistimos a la relación amorosa que entabla el policía judicial Juan de Dios Martínez, uno de los encargados de indagar los crímenes, con la doctora Elvira Campos, directora de la clínica psiquiátrica de la ciudad. Asimismo, al ser testigos de los vínculos con frecuencia mucho más que amistosos entre los jefes policiales y los señores del narcotráfico en la región, asistimos también a la aparición de un personaje fascinante y a su manera esperanzador, sobre el que habremos de volver más adelante: el adolescente Olegario Cura, *Lalo Cura*.

29 Celina Manzoni considera este *cambio de piel* en el nombre de la ciudad como una manera de complejizar aún más los vínculos entre literatura y realidad histórica, apartándose de una lectura que redujera la novela al mero testimonio (Manzoni 2011, 163-5). Cathy Fourez elabora una muy completa exploración de los sentidos presentes, insinuados y sugeridos en el nombre *Santa Teresa* (Fourez 2006, 21-45).

Más historias se concatenan e intercalan entre el recuento de las mujeres muertas en Santa Teresa/Ciudad Juárez: el relato de la llegada del sheriff Harry Magaña que viene como una especie de *Lone ranger* a tratar de aclarar la desaparición y muy posible asesinato de la joven estadounidense Lucy Anne Sander y termina él mismo desaparecido; la presencia televisiva de Florita Almada, llamada «la Santa», una especie de adivina, de *charlatana de buen corazón*, que tiene el mérito de hacer clamorosos llamados desde su espacio mediático para que se den a conocer y se resuelvan los asesinatos de mujeres; la manera como el reportero del Distrito Federal Sergio González —encarnación literaria del periodista y escritor Sergio González Rodríguez, autor del libro *Huesos en el desierto*, referencia obligada para quien se interese por los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez— se involucra con los crímenes; la ambivalente historia de Klaus Haas el alemán encarcelado y acusado de varias muertes y violaciones, así como la estadía en Santa Teresa de Albert Kessler, antiguo investigador y perfilador del FBI y experto internacional en asesinatos seriales, quien llega para colaborar con los aparatos de justicia mexicanos con el fin de proporcionar pistas sobre el o los asesinos.

Estos tres personajes permiten identificar en la novela diferentes modos y pliegues en que la ficción narrativa tensa o distiende su hilo conector con la realidad factual de lo acontecido en Ciudad Juárez. Efectivamente, el personaje de Klaus Haas guarda estrechas e innegables similitudes con Abdel Latif Sharif Sharif, el ciudadano norteamericano de origen egipcio acusado de varios asesinatos y violaciones en Juárez, así como de financiar desde la cárcel la comisión de nuevos crímenes contra mujeres.³⁰ El investigador criminal Albert Kessler está

30 Abdel Sharif, llamado «El Egipcio», es una referencia constante en la bibliografía de investigación sobre los feminicidios de Juárez. De un modo u otro, encarna el cinismo, la arbitrariedad y el abuso de los que pueden ser capaces las autoridades corruptas en una frontera como la mexicano-estadounidense. Sharif, con su innegable historial delictivo de maltrato y abuso sexual, además del hecho de ser extranjero, parece haberse convertido en el perfecto *chivo expiatorio* a quien se le intentó adjudicar una parte importante de las muertes de mujeres en Juárez. Leyendo los datos que se tienen sobre él, parece imposible que sea culpable de todo lo que se le acusa, así como también parece imposible que sea del todo inocente. González Rodríguez (2002 y 2005, 88-102), Ronquillo (2004, 89-104) y Fernández y Rampal (2008, 97-117) son solo algunos de los investigadores que han dedicado capítulos enteros a la figura de Sharif Sharif.

claramente basado en la figura de Robert K. Ressler, pionero en la elaboración de perfiles criminales y a quien se atribuye la creación y desarrollo del concepto *asesino serial*. Por último, la presencia de Sergio González plantea un sugestivo juego de espejos, toda vez que se sabe que Sergio González Rodríguez fue una de las fuentes a las que Bolaño acudió para escribir esta parte de la novela y que, en algún momento, *Huesos en el desierto* y *2666* se escribían simultánea y paralelamente.

Algunas otras historias recorren el desierto en *La parte de los crímenes*, como la de Azucena Esquivel Plata, una especie de diva de la política mexicana, que busca a su amiga Kelly Parker, desaparecida y muy posiblemente asesinada por narcotraficantes (con quienes se había vinculado proporcionándoles jóvenes prostitutas), o la mención que se hace de algunos ingentes esfuerzos de colectivos de activistas a favor de los derechos de las víctimas, un oasis de humanidad en un desierto de horror. Entre tanto, mientras recomponemos los relatos a partir de sus fragmentos dispersos en el texto, los cuerpos inertes de mujeres se siguen acumulando en un flujo que no cesa, solo se suspende con la mención del último caso del asesinato de una mujer en 1997.

La parte final de la novela, *La parte de Archimboldi*, aclara algunos de los misterios de la trama solo para hacerlos más grandes e insondables. La figura del escritor como enigma a ser hallado y resuelto encuentra múltiples encarnaciones en Bolaño (recordemos a Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* o, a su manera criminal y repulsiva, a Carlos Wieder en *Estrella distante*, tema central del capítulo anterior de este trabajo). Archimboldi, puede afirmarse también pensando en el hecho conjeturable de que es el personaje en el que Bolaño pensaba en los meses anteriores a su propia muerte, es la sumatoria de muchos de los enigmas en la obra de Bolaño. A su modo particular, este personaje también encarna lo que Bolaño anhela como el *deber ser* de la figura del artista: un creador casi secreto, que no se ocupa más que de sus propias obras, alejado o indiferente ante el ruido y la furia de la crítica, las ventas, los premios, las ruedas de prensa.

Usando el término propuesto por Celina Manzoni (2005, 31 y ss.), *La parte de Archimboldi* es una gran *biografema*, donde Bolaño, además de crear un escritor que quizá a él mismo le hubiera gustado ser, recorre el siglo XX europeo concatenando los momentos más álgidos de la historia reciente de Occidente con el presente apocalíptico de la

contemporaneidad latinoamericana y, específicamente, mexicana. Nacido en 1920 en una aldea de Prusia, Hans Reiter, quien luego adoptará el nombre de Benno Von Archimboldi, va a caminar, casi literalmente, por el territorio y la historia de Europa. Hijo de un veterano de la Primera Guerra Mundial, terminará peleando a su vez la Segunda Guerra Mundial en las filas del ejército alemán, aunque ninguna de sus convicciones —que más bien lo ligarían con una especie de anarquismo individualista o un hedonismo contemplativo cercano a la naturaleza— sirva para conectarlo con el nazismo.

Una infancia marcada por la pobreza, el abandono temprano de los estudios regulares, y cierto carácter distraído y solitario que funda la sospecha de su poca inteligencia, nada (o todo, según se mire) en su existencia parece prefigurar su destino de escritor de culto. No obstante, en la última y muy confusa etapa de la guerra, después de haber sido herido, se ve obligado a pernoctar y permanecer en una aldea polaca ocupada por sus compañeros del ejército alemán. Allí, escondido en la chimenea descubre un cuaderno cuya lectura cambia su vida para siempre. El cuaderno es el manuscrito de las memorias íntimas de un judío ruso, Borís Abramovich Ansky, cuya vida en muchos aspectos resulta similar a la del propio Reiter y que le ayuda a este a descubrir el profundo valor de la diferencia y la capacidad de la escritura para conjurar los temores de la existencia.

Es también leyendo el cuaderno de Ansky que Reiter se entera de la existencia de Arcimboldo,³¹ ese pintor que creaba realidades nuevas a partir de fragmentos de otras realidades, de tal modo que, en un movimiento que va a reiterarse en muchas partes de la novela, el personaje de Reiter muta, deviene otro. El estoico soldado casi suicida del ejército nazi se transforma en un creador de literatura, en Archimboldi.

Después de la guerra, en una Alemania devastada que lentamente empieza a reconstruirse, Reiter/Archimboldi comienza a escribir sus novelas, mientras alterna su tiempo en empleos de subsistencia y la convivencia con Ingeborg, una muchacha a la que ha conocido tiempo

31 Giuseppe Arcimboldo (Milán, 1527-1593), pintor italiano reconocido principalmente por la originalidad de sus retratos elaborados a partir de combinaciones de elementos. Sería muy interesante elaborar una exploración comparativa entre las técnicas de pintura de Arcimboldo y las estrategias escriturales del propio Bolaño.

atrás casi por casualidad.³² Las novelas de Archimboldi no son precisamente éxitos mundiales de ventas o de crítica; pero le permiten a su autor vivir de manera independiente, recorrer Europa, quedarse en Italia, la tierra de Arcimboldo, cuyo clima y paisaje al parecer alientan y estimulan su escritura. Poco a poco, a medida que pasan las décadas y el siglo XX languidece, el prestigio del novelista comienza a extenderse, a propagarse, aunque siempre en limitados círculos intelectuales (de los cuales el mejor ejemplo es el constituido por Morini, Pelletier, Espinoza y Norton), casi cofradías secretas de lectores cultos. Esto, paradójicamente, le permite cada vez más ser un fantasma literario, un escritor desaparecido, un rostro que nadie ha visto, un hombre que ha construido su propio país de exilio, exilio del que únicamente regresa por petición de su hermana menor, Lotte Reiter, que no es otra que la desesperada madre del presunto asesino y violador Klaus Haas. De este modo, la novela finaliza con la decisión de Archimboldi, a sus más de 80 años, de ir a conocer e intentar ayudar a su desconocido sobrino, de dar otra vez media vuelta al mundo para llegar hasta una oscura cárcel en México (con esa palabra finaliza la novela y queda para el terreno de la especulación y la leyenda si el nombre de ese país tan cercano a sus vivencias y afectos fue la última palabra que Bolaño escribió).³³

UN FANTASMA RECORRE EUROPA (Y AMÉRICA LATINA): LOS CRÍMENES CONTRA LAS MUJERES

Como habíamos mencionado con anterioridad y reiteramos en el título escogido para este acápite, los crímenes contra las mujeres son una especie de espectro que recorre toda la novela, así como la ciudad de Santa Teresa, metáfora de nuestros días, imagen de una contemporaneidad infame, es el centro infernal en el que confluyen todos los

32 *Ingeborg*, nombre germánico cuyo significado se asocia a fortaleza, protección y fidelidad, ya había sido usado por Bolaño para uno de los personajes centrales de *El tercer Reich*, novela que el autor tenía escrita desde finales de los 80 pero que se publicó póstumamente en 2010.

33 Posiblemente la mejor síntesis de la relación entrañable y a la vez tensa entre Bolaño y México es la que propone Neige Sinno: «El México de Bolaño es un campo de batalla donde se pelea contra el olvido: la lucha del escritor para rescatar los sueños de su juventud, la batalla del arte contra el horror» (Sinno 2010, 109).

personajes centrales en *2666*. La omnipresencia de los asesinatos de mujeres en el texto, como una sombra que oscurece cada una de sus páginas, desde la perspectiva que este trabajo asume, deja en claro cómo la tensión violenta en las relaciones entre los sexos es uno de los ejes temáticos en la obra de Roberto Bolaño.

Habitualmente, cuando se analizan las violencias en contra de las mujeres en esta novela, el enfoque tiende a limitarse, por muy fundadas y evidentes razones, a *La parte de los crímenes*. Sin embargo, creemos que es en su permanente estado de latencia a lo largo y ancho de la obra donde la presencia de la muerte violenta de mujeres aparece para adquirir toda su terrible y reveladora dimensión.

Aparentemente, la profesora Liz Norton, una de los cuatro eruditos europeos que protagonizan *La parte de los críticos*, es todo lo opuesto a la víctima usual de feminicidio en México. Blanca, europea, con un nivel de ingresos económicos que le garantiza independencia y libertad, poseedora de una educación superior y con un trabajo que depende de su intelecto y no de su esfuerzo corporal, ella forma parte sin duda de un grupo privilegiado y minoritario de mujeres. Liz Norton, una mujer que elige cuándo y con quién irse a la cama o no, posee todas las características que en apariencia la mantendrían a salvo de las circunstancias de privación y vulnerabilidad que aquejan a las jóvenes de Juárez en Chihuahua (y a las de muchos otros lugares de América Latina, Asia o África). Sin embargo, desde muy temprano en la novela queda claro que en muchos sentidos Liz Norton se hermana, por algunas experiencias sufridas, con las mujeres víctimas de la violencia machista en cualquier lugar del mundo. Más que estar lejos, por encima y a salvo del machismo y sus atropellos, Liz Norton es una superviviente.

Cuando, en una conversación con Espinoza, Norton, recalando en la dificultad de llegar a conocerla realmente, le confía que es una mujer divorciada y le relata muchos aspectos íntimos de su vida, no puede evitar hablarle a su amante de su exmarido, quien con su sola presencia le produce malestares físicos. Así rememora Espinoza las confidencias de Norton con respecto a este punto:

[El exmarido de Liz Norton era] un tipo de metro noventa y destino incierto, un suicida en potencia o un homicida en potencia, posiblemente un delincuente menor o un hooligan cuyo horizonte cultural se cifraba en canciones populares que cantaba junto con sus amigos de infancia en

algún pub, un gilipollas que creía en la televisión y cuyo espíritu enano y atrofiado era semejante al de cualquier fundamentalista religioso, en cualquier caso y hablando claro el peor marido que se podía echar encima una mujer. (Bolaño 2009, 53)

Cada vez que se alude al exmarido de Liz Norton, se refiere también a una violencia larvada y a veces brutal, que no necesariamente es comprendida a cabalidad por sus actuales amigos y amantes. De hecho, aparece en ellos cierta tendencia a minimizar, a desdibujar o a desconocer el impacto, las huellas, las secuelas de la violencia en una mujer que la ha sufrido. La aclaración del narrador omnisciente en la última línea de la siguiente cita resulta fundamental para dar dimensión a lo narrado:

[Liz Norton] se refería a su exmarido como una amenaza latente dotándolo de vicios y defectos que parecían los de un monstruo violentísimo pero que nunca hacía acto de presencia, pura verbalización y nada de acción, aunque con su discurso Norton contribuía a corporeizar a ese ser que ni Espinoza ni Pelletier habían visto jamás, como si el ex de Norton solo existiera en sus sueños, hasta que el francés, más agudo que el español, comprendió que esa perorata inconsciente, ese pliego de agravios interminable obedecía más que nada al deseo de castigo que se infligía Norton, avergonzada tal vez de haberse enamorado y casado con semejante imbécil. Por supuesto, Pelletier se equivocaba. (Bolaño 2009, 61)

Los asesinatos de mujeres planean en el aire y sobrevuelan la vida de los cuatro críticos literarios, aún mucho antes de que estos lleguen a México. Por ejemplo, al inicio de la novela se narra cómo Morini se entera a la distancia de las muertes de mujeres en la frontera mexicano-estadounidense y de la impresión que la noticia le causa:

De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora, aparecida en *Il Manifesto* y firmada por una periodista italiana que había ido a México a escribir artículos sobre la guerrilla zapatista. La noticia le pareció horrible. En Italia también había asesinatos en serie, pero rara vez superaban la cifra de diez víctimas, mientras que en Sonora las cifras sobrepasaban con largueza las cien. (64)

Volviendo a Norton, la insinuación de su muerte a manos de un hombre —no necesariamente su exmarido— aparece una y otra vez, como para sugerir que el mundo (el mundo de los hombres, claro) no

perdona a las mujeres como ella, mujeres cuya sola existencia amenaza el orden establecido. Mujeres que desde la óptica patriarcal son como enigmas monstruosos y peligrosos. Así, al menos, parece ser como Pritchard, personaje con el que Pelletier y Espinoza sostienen una disputa verbal que por poco llega a la violencia física y de quien nunca queda clara la naturaleza de su relación con Norton, ve a la profesora británica:

Este último encuentro [entre Pritchard y Pelletier, frente a la puerta de Norton], sin embargo, aunque breve fue significativo. Pelletier saludó a Pritchard, Pritchard saludó a Pelletier, y cuando ya ambos se habían dado la espalda Pritchard se volvió y llamó a Pelletier con un siseo.

—¿Quieres un consejo? —le dijo. Pelletier lo miró alarmado—. Ya sé que no lo quieres, viejo, pero igual te lo voy a dar. Ten cuidado —dijo Pritchard.

—¿Cuidado de qué? —atinó a decir Pelletier.

—De la Medusa —dijo Pritchard—, guárdate de la Medusa. Y luego, antes de seguir bajando la escalera, añadió:

—Cuando la tengas en las manos te va a explotar. (97)

Luego, casi de inmediato, en conversación telefónica con Espinoza acerca de este extraño encuentro, Pelletier nos hace saber sus conclusiones:

— ¿Entonces qué conclusión sacas?

—Pues que Pritchard me pone, nos pone, en guardia contra un peligro que nosotros no vemos. O bien que Pritchard quiso decirme que solo tras la muerte de Norton yo encontraré, nosotros encontraremos, el amor verdadero.

—¿La muerte de Norton? —dijo Espinoza.

—Claro, ¿es que no lo ves?, Pritchard se ve a sí mismo como Perseo, el asesino de Medusa.³⁴ (97-8)

No es casual, entonces, que sea esta mujer, libérrima, pero a la vez proclive a entablar relaciones asfixiantes y violentas, la que intuya de forma inmediata la atmósfera opresiva y atroz que se respira en Santa Teresa. No es casual que sea a ella, que en un momento dado se sueña a sí misma o a su doble como una mujer muerta (155), a quien el aire

34 Una exploración muy completa sobre algunas de las conexiones entre la escritura novelística de Bolaño y la tradición mitológica se puede encontrar en el libro de Myrna Solotorevsky (2012) *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*.

de Santa Teresa le resulte infecto y decida marcharse, escapar en busca de Morini, a su manera y por sus circunstancias, todo un *outsider* de la masculinidad tradicional (por su edad, por su carácter, incluso por su condición de discapacidad, Morini permanece lejos de la pasión que llega a ser violenta de Espinoza y Pelletier, por no hablar de los otros hombres en la vida de Liz). Norton —y las mujeres como ella, parece subrayar Bolaño— no está a salvo, no es en el fondo distinta de los cientos de muchachas asesinadas en Santa Teresa/Ciudad Juárez.

Tampoco lo es Rosa Amalfitano. Resulta desolador constatar cómo la belleza, la juventud, la inteligencia y la gracia, características de este personaje todas ellas consideradas como virtudes o dones en otros contextos o tradiciones literarias, resultan en este ambiente de rapiña sobre el cuerpo femenino casi imanes para la desgracia. En *La parte de Amalfitano*, como se afirmaba páginas atrás, el temor de Oscar Amalfitano por la posibilidad de ver a su hija convertida en víctima de la violencia machista y misógina de Santa Teresa aparece durante toda la narración. No puede olvidarse que Amalfitano es un padre soltero, aspecto que pone en entredicho los roles de género tradicionalmente asignados y que, al igual que Morini, aunque desde perspectivas diferentes, aparece dotado de un aura implícita que lo diferencia y lo aparta del estereotipo tradicional del *macho*. Amalfitano, años atrás, fue abandonado por Lola, madre de Rosa y mujer transgresora que se ausenta de la estructura familiar en busca de experiencias vitales, sexuales y poéticas lejos de la *zona de confort* que implica la rutina del núcleo marital.³⁵

El espectro de la violación y el asesinato se hacen presentes incluso cuando Amalfitano está en Europa y Lola, después de varios años de haberse ido, regresa por unos cuantos días a casa, para contar, entre otras cosas, que está enferma de sida y que tiene otro hijo en Francia, un niño pequeño llamado «Benoît». Cuando Lola anuncia que se irá en la madrugada y que no tiene la intención de hacerlo en tren sino, *a su modo*, en autoestop, el narrador, como haciendo una confidencia,

35 Los personajes de Bolaño son seres con densidad de búsquedas vitales complejas, a partir de los cuales se pueden plantear discusiones éticas, pero nunca pueden entenderse con la intención de transmitir un mensaje moralista y conservador. Ignacio Echevarría alerta sobre la posibilidad de que cierta lectura sesgada y *ejemplarizante* de Bolaño haya hecho carrera en algunos círculos entre sus lectores estadounidenses, incluidos no pocos críticos y profesores universitarios (Echevarría 2013, 195 y ss.).

nos cuenta que «Al día siguiente Amalfitano se levantó a las seis de la mañana y puso la radio para tener la certeza de que no había aparecido asesinada y violada ninguna autoestopista en las carreteras de esa zona» (238). De modo que el temor de Amalfitano, solo con su hija en Santa Teresa, en un contexto que desafía cualquier intento de comprensión, es múltiple: el temor de volver a perder a una persona amada, el temor frente a la atrocidad de la violencia y el temor de propiciar sin querer esa pérdida por haber llevado a su hija hasta esa ciudad temible. Es ese miedo profundo instalado en su cabeza y en su corazón el que va minando sus nervios y su tranquilidad: «No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso, pensó Amalfitano» (277).

Los crímenes de Santa Teresa, con su muy frecuente y atroz contenido sexual, plantean cierto arrasamiento de la intimidad, no de la de una mujer en particular, sino de la de todas. Los asesinatos, tal como ocurren en la ficción de Santa Teresa y en la realidad de Juárez y otros muchos lugares, tienen el poder de exponer, exhibir y degradar cuerpos y vidas, hasta volverlos cosas, menos que cosas, material de desecho. Por eso, el temor frente a ellos se conecta con los aspectos más íntimos del cuerpo, con «lo más íntimo de la intimidad», esa intimidad que adquiere una textura cotidiana en las prendas de ropa interior. En una de esas madrugadas en que Amalfitano no puede conciliar el sueño, ya casi a las cinco de la mañana, se nos cuenta que:

A esa misma hora la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad, y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico y cartones tirados en la calle a su paso por Santa Teresa y moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento, ese viento joven y enérgico y de tan corta vida, se probara las camisas y pantalones de Amalfitano y se metiera dentro de las bragas de su hija [...]. (260)

Más que un telón de fondo, una escenografía, los asesinatos y violaciones en contra de las mujeres son el protagonista que a lo largo de toda la novela aparece desenfocado, casi tras bambalinas, oculto tras su máscara *de cuero*, pero siempre ahí, esperando el momento para entrar y arrasar con el escenario. Por eso, a medida que los personajes se van

acercando al núcleo de oscuridad representado por Santa Teresa, las señales que indican la presencia de la muerte son cada vez más evidentes. Así, cuando Fate está por ingresar a territorio mexicano para cubrir el combate de boxeo que le han encargado en la revista para la cual trabaja —en al menos un par de ocasiones otros personajes le han preguntado antes si llega a México para escribir sobre los asesinatos— la imagen que lo recibe es la presencia de las aves de carroña:

En el tramo más alejado de la reja vio cuatro pájaros negros encaramados en lo alto y con las cabezas como enterradas en sus plumas. Hace frío, dijo Fate. Mucho frío, dijo el funcionario mexicano que estudiaba el impreso que Fate acababa de rellenar.

—Los pájaros. Tienen frío.

El funcionario miró en la dirección que el dedo de Fate señalaba.

—Son zopilotes, siempre tienen frío a esta hora —dijo. (345)

Ya en Santa Teresa, son muchas las ocasiones en que Fate escucha hablar de los crímenes atroces, de las muchachas morenas, delgadas y de pelo largo (una descripción que podría fácilmente corresponder a un porcentaje mayoritario de las mujeres latinoamericanas) que aparecen una y otra vez, semienterradas en la arena del desierto o en medio de un basurero, violadas, laceradas, mutiladas. Fate se entera también del miedo a saber y entender lo que pasa y aun así la necesidad de intentarlo, como le ocurre a Guadalupe Roncal, que le confía en una de sus conversaciones: «Cuando se trabaja en algo relativo a los asesinatos de mujeres de Santa Teresa, una termina teniendo miedo a todo. Miedo a que te peguen. Miedo a un levantón. Miedo a la tortura» (735).

La muerte y el miedo, como el viento frío del desierto, recorren cada página de la última novela de Bolaño. Por eso, cuando la posibilidad del asesinato de Rosa Amalfitano es conjurada por la acción temeraria, decidida y también desesperada de Fate, se sugiere el final violento en su reemplazo³⁶ de Rosa Méndez, una muchacha local amiga de ella y posiblemente amante de alguno de los hombres presentes

36 Este uso del recurso de la sustitución, para sugerir que de alguna manera un personaje pasa a ocupar el destino que le correspondía a otro, ya lo habíamos comentado en el primer capítulo de este trabajo cuando, a propósito de *La pista de hielo*, recalcábamos que el personaje de la indigente Carmen González Medrano reemplaza a la patinadora Nuria Martí.

aquella noche. Esta sugerencia se refuerza y adquiere solidez dada la identidad implícita presente en el hecho de que las dos jóvenes tengan el mismo nombre, «una rosa es una rosa es una rosa»:

Después de llamar varias veces a Amalfitano, Rosa llamó a casa de Rosa Méndez y tampoco allí había nadie.

—Creo que Rosa está muerta —dijo.

Fate movió la cabeza como si le costara creerlo.

—Aún estamos vivos —dijo.

—Aún estamos vivos porque no hemos visto ni sabemos nada —dijo Rosa. (435)

En *La parte de Archimboldi*,³⁷ ese relato biográfico tanto de un personaje enigmático como de un lugar —Europa— y de un tiempo turbulento —el siglo XX—, la muerte violenta de mujeres, justo después de *La parte de los crímenes*, aparece casi como contrapunto a lo que significó el holocausto del pueblo judío a mediados del siglo pasado, de modo que resulta lícito establecer a partir de la lectura de la obra la conexión entre genocidio y feminicidio. En esta sección de la novela, se narra en detalle la degradación humana que implica la guerra. Degradación que no distingue entre vencedores y vencidos.

Al poner sobre la mesa el escenario histórico de la Segunda Guerra Mundial, un escenario que según Jean-Luc Nancy implicó, más allá de la devastación bélica, el quiebre de la idea misma de civilización (Nancy 2006), Bolaño refuerza una visión oscura, agónica, ciertamente apocalíptica, más que escéptica casi por completo desesperanzada de la humanidad. Y en ese escenario tan parecido a un cementerio, lo mismo que Santa Teresa en las restantes partes de la novela, la muerte violenta de mujeres está, cómo no, presente a lo largo de todo el relato.

En un pasaje sugestivo y enigmático, cuando el joven Reiter/Archimboldi sirve como soldado al ejército nazi y él y su división se encuentran al este de Europa, de paso en un lugar que recuerda, según mención explícita de uno de los personajes, el castillo de Drácula, Reiter sueña la muerte de una mujer, deseada pero inalcanzable para él en

37 En este acápite se ha querido poner en evidencia la persistente presencia de la muerte violenta de mujeres a manos de hombres a lo largo de toda la novela. Por eso, para no resultar tan reiterativos, hemos preferido no comentar aquí *La parte de los crímenes* y dejar su análisis para la siguiente sección de este capítulo.

ese momento, la baronesa Von Zumpe, en estos términos: «Soñó que [su compañero, el soldado] Hoensch recitaba un poema de Wolfram von Eschenbach y que luego escupía sangre. Soñó que entre todos se disponían a comerse a la baronesa Von Zumpe» (850). Vampirismo y canibalismo como metáforas de un orden social que implica e incluso impulsa el desangramiento del otro cuando este se encuentra en posición de desventaja. Un orden social establecido y perpetuado precisamente sobre la necesidad de fagocitar y aprovecharse del otro vulnerable. Un orden social que crea y perpetúa la desventaja de un sexo sobre otro.

El asesinato de mujeres, con su presencia opaca y a menudo indecifrible, aparece para reiterar su entidad tan tenebrosa como cotidiana y frecuente, como lo evidencia una conversación entre Archiboldi e Ingeborg en la que hablan de la muerte y posibilita una lectura irónica y oblicua:

Después [Ingeborg] se puso a hablar sobre la atracción que sienten algunas mujeres por los asesinos de mujeres. El prestigio de los asesinos de mujeres entre las putas, por ejemplo, o entre las mujeres dispuestas a amar hasta los límites. Para Reiter esas mujeres eran unas histéricas. Para Ingeborg, por el contrario, esas mujeres, que decía conocer, solo eran jugadoras, más o menos como los jugadores de cartas que acaban suicidándose de madrugada o como los asiduos a los hipódromos que acaban suicidándose en cuartos de pensiones baratas u hoteles perdidos en callejones frecuentados únicamente por gánsters o por chinos.

—En ocasiones —dijo Ingeborg—, cuando estamos haciendo el amor y tú me coges del cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres.

—Nunca he matado a una mujer —dijo Reiter—. Ni se me ha pasado por la cabeza.³⁸ (970)

Justamente, la idea de que un asesino de mujeres puede ser cualquiera, *uno mismo* incluso, independientemente de su *aspecto* o del comportamiento que exhiba en sociedad, unida a la idea también omnipresente de la impunidad, aparece de nuevo cerca del final de Ingeborg, aquejada por la tuberculosis, cuando ella y Archiboldi pasan una temporada

38 Es llamativo que al comparar lo dicho aquí por Reiter con lo narrado en el fragmento citado antes, queda claro que, al personaje, de un modo u otro, matar a una mujer sí *se le ha pasado por la cabeza*.

en una aparentemente paradisiaca aldea entre Alemania y Austria, donde se hospedan en casa de Leube, un campesino de quien se rumora que ha matado a su mujer:

Una noche Ingeborg, tras toser durante mucho rato, le preguntó al campesino de qué había muerto su mujer. De pena, contestó Leube, tal como lo hacía siempre.

—Es extraño —dijo Ingeborg—, en el pueblo he oído decir que usted la mató.

Leube no pareció sorprendido, puesto que estaba al tanto de las habladurías.

—Si yo la hubiera matado ahora estaría preso —dijo—. Todos los asesinos, incluso los que matan por un buen motivo, van tarde o temprano a la cárcel.

—No lo creo —dijo Ingeborg—, hay mucha gente que mata, sobre todo que mata a sus mujeres, y que nunca va a parar a la cárcel.

Leube se rió. (1036-7)

Apenas unas páginas más adelante el asesino se confiesa ante Archiboldi, en un relato desolador que ratifica la idea de Michael Kaufman en su aclarador texto *Hombres: placer, poder y cambio* (Kaufman 1989) sobre cómo la violencia de los hombres contra las mujeres termina siempre siendo en el fondo también violencia de los hombres contra sí mismos, dado que los condena a la miseria ética y menoscaba y pauperiza su condición humana:

—Solo quería decirle —dijo el campesino— que la señora tenía razón. Yo maté a mi mujer. La arrojé a un barranco. Al barranco de la Virgen. En realidad, ya no lo recuerdo. Tal vez fuera el barranco de las Flores. Pero yo la arrojé al barranco y vi caer su cuerpo, destrozado por los salientes y por las piedras. Luego abrí los ojos y la busqué. Allá abajo estaba. Una mancha de color entre las lajas. Durante mucho rato estuve mirándola. Luego bajé y me la eché a los hombros y subí con ella encima, pero ya no pesaba nada, era como subir con un hato de ramas. Entré en mi casa por la parte de atrás. Nadie me vio. La lavé con cuidado, le puse ropa nueva, la acosté. ¿Cómo no se dieron cuenta de que tenía todos los huesos rotos? Dije que había muerto. ¿De qué murió?, me preguntaron. De pena, dije yo. Cuando uno muere de pena es como si tuviera los huesos rotos y magulladuras en todas partes y el cráneo reventado. Eso es la pena. [...] Luego volví a la aldea y seguí viviendo. Solo para siempre —murmuró tras una larga pausa—. [...]

—¿Por qué me cuenta esto? —dijo Archiboldi.

—Para que se lo cuente a la señora Ingeborg. Quiero que la señora lo sepa.
(1044-5)

EL ORDEN FEMINICIDA EN 2666: EL CULMEN DE LA VIOLENCIA MISÓGINA

En 2666, todas las formas de violencia contra las mujeres parecen confluír y multiplicarse en Santa Teresa, enfatizando la imagen de la ciudad fronteriza como cementerio, como maquila de muerte. Santa Teresa aparece entonces como metáfora de la destrucción total de un mundo (el femenino), lo que enfatiza la referencia apocalíptica sugerida en el título de la novela. Hemos visto hasta qué punto el asesinato de mujeres, o su posibilidad latente como manifestación de posesión, de misoginia y de dominio sobre ellas permea y recorre toda la novela. Este entramado de odio, abuso, exclusión y aniquilación llega a su punto máximo en *La parte de los crímenes*, donde se narra el hallazgo de 111 cuerpos de mujeres y niñas que representan los casi infinitos matices de las formas que pueden asumir los crímenes cometidos contra ellas.

¿Cómo narrar una violencia que escapa no solo a la comprensión sino incluso a lo que consideraríamos imaginable? ¿Cómo representar lo que no se puede representar, lo inenarrable? Si, según lo expresado por Jean-Luc Nancy (2006, 34), la búsqueda y creación de representaciones es lo que configura la idea de civilización que habitualmente llamamos Occidente, son los hechos cuyo horror escapa a la representación los que de mejor manera evidencian hasta dónde puede estar no solo en crisis sino llegando a un punto de no retorno nuestra idea de civilización.

¿Cómo narrar decenas de muertes, las muertes de Santa Teresa/Ciudad Juárez? Bolaño ha escogido la distancia fingida del lenguaje cuasi policial, del informe forense y la reiteración de modos y expresiones —el caso se cerró,³⁹ por ejemplo— que permiten configurar un ritmo, una especie de cadencia macabra. De este modo, la reiteración, más que una figura retórica, sirve para dar cuenta de la omnipresencia de la muerte. Carlos Walker se refiere así a la estrategia narrativa de Bolaño,

39 Expresiones con significados similares, tal como lo señala Lina Meruane en la introducción a los *Cuentos completos de Bolaño* (2018), son frecuentes en la obra del chileno.

llena de silencios y cesuras, de inconclusiones, donde el lector debe rastrear los huesos y los jirones de piel dispersos en el desierto para intentar reconstruir y volver a unir los fragmentos de vida de cada mujer asesinada:

El silencio que exige el lenguaje médico para dominar lo visible, es puesto en entredicho por el caudal de historias que se aglutinan tras los crímenes, por su carácter inconcluso, y por el otro tipo de silencio introducido entre cada fragmento, aquel que parece confirmar la necesidad de una mirada que se pretenda sin fractura. (Walker 2010, 107)

Y más adelante:

El tono forense prefigura una distancia, una manera particular de poner en escena la voz narrativa. Como si esa voz se fuera desplazando silenciosamente entre cada historia, constatando a cada paso la insistencia de un hecho inaclarado. Hecho que va más allá de los enigmas que pueda plantear el decurso de una u otra historia, y que se sostiene en el tono que Roberto Bolaño le imprime a la narración. No se trata tan solo de la evidente inflexión pericial que acompaña el hallazgo repetido de los cuerpos ni de la dificultad que le plantean los crímenes a la policía de Santa Teresa, más bien se busca poner de relieve lo que ello implica en una escritura donde predomina una afonía de la voz que narra. (108)

Ese tono narrativo involucra la sospecha de que toda mirada es siempre fracturada, de que lo que ocurre en Santa Teresa/Ciudad Juárez es suficiente para dejarnos sin palabras. De que lo que allí se pone en juego nos involucra a todos (¿es ese el secreto del mundo?). De que el lenguaje resulta inútil ante la dimensión de la atrocidad, y que por ello mismo hay que asumir el riesgo de contarla, así como el propio Bolaño, aquejado por la enfermedad y sintiendo cercano el momento de su propia muerte, nunca quiso abandonar el proyecto de la novela.

Es claro que todos los que ocurren en Santa Teresa/Ciudad Juárez son crímenes donde la estructura desigual y asimétrica de género juega un papel fundamental (Segato 2008a, 2008b y 2013). Sin embargo, uno de los hallazgos de la novela al tratar de acercarse a todos los matices del horror es justamente permitirnos asomarnos a los diferentes círculos infernales configurados por la muerte violenta de las mujeres en un entorno donde absolutamente todo, incluyendo por supuesto los cuerpos femeninos, se puede traficar, convertir en mercancía dentro de

unas oscuras leyes de oferta y demanda, así como también en despojo, en resto, en basura contaminante: «El basurero, producto de la *cosecha de mujeres*, se convierte en un laboratorio de la destrucción en el que prevalece la visión del infierno. [...] El cuerpo femenino no es sino el material, el objeto de consumo de un ritual; un ritual que consiste en privatizar este cuerpo, en *desconstruirlo*, en *dessexualizarlo* y en hacerle sufrir acciones recurrentes de represión» (Fourez 2008, 86).

Todas las formas de violencia, todas las motivaciones posibles, aunque fundadas en una misma desigualdad y opresión, convergen en *La parte de los crímenes*. Por un lado, podemos encontrar en muchas ocasiones lo que, en el primer capítulo de este trabajo, siguiendo a la feminista Karen Stout (2006, 119 y ss.), hemos llamado *feminicidio íntimo* y que el lenguaje cotidiano, con cierta dosis de cinismo y complicidad, insiste en llamar «crimen pasional»:

En [...] noviembre de 1994 se encontró en un lote baldío el cadáver medio quemado de Silvana Pérez Arjona. Tenía quince años y era delgada, morena, de un metro sesenta de altura. [...] Según el forense había sido violada. Dos certeras cuchilladas en el corazón causaron su muerte. Después el asesino intentó quemarla para borrar sus huellas [...] Al día siguiente se supo que la muerta [trabajaba como] operaria en una maquiladora [...] Hasta hacía un año Silvana vivía con su madre y cuatro hermanos, todos trabajadores en diversas maquiladoras de la ciudad. Ella era la única que estudiaba [...] Por motivos económicos, sin embargo, tuvo que dejar de estudiar y una de sus hermanas le consiguió trabajo en la maquiladora Horizon W&E, en donde conoció al trabajador Carlos Llanos, de treintaicinco años, del que se hizo novia y con el que finalmente se fue a vivir a la casa de este, en la calle Prometeo. Llanos [...] bebía y era un hombre extremadamente celoso e inseguro. Durante las visitas a su madre Silvana en alguna ocasión le contó que Llanos le pegaba. A veces se pasaban horas abrazadas, madre e hija, llorando y sin encender la luz del cuarto. La detención de Llanos no ofreció la más mínima dificultad [...] Del asesinato de Silvana se declaró culpable y solo sentía el haber intentado quemarla. Era retechula mi Silvana, dijo, y no se merecía esa salvajada. (Bolaño 2009, 532-5)

Aparte de una posible y pertinente discusión sobre las dinámicas culturales, sociales y económicas que hacen que una muchacha de quince años se vea abocada a irse a vivir como pareja de un hombre de treintaicinco, este caso plantea algunos elementos que persisten dentro

de un tejido social en descomposición como lo es una buena parte de Latinoamérica y, de manera especial, la frontera norte de México. Por un lado, la legalización de la explotación de menores que implica que muchos seres humanos en edad escolar tengan que abandonar sus estudios para asumir el trabajo en las cadenas de montaje de las multinacionales⁴⁰ y por otro, como comentamos páginas atrás, la triste pauperización de la condición humana del hombre que mata a quien no puede poseer.

Cando se es una mujer en un entorno como el de Santa Teresa/Ciudad Juárez, la muerte violenta puede encontrarse en su propia casa, en su espacio personal, y venir de la mano de los seres más cercanos. El asesinato como «pedagogía de la crueldad», como lección dirigida a todas las mujeres a través de una en especial. Como *castigo por salirse de los moldes*. Muchos de los crímenes presentan ese cariz. Muchos de los crímenes parecen vinculados a cierta —aunque incomprensible— motivación personal o interpersonal (un *desorden* mental del asesino, una incontrollable obsesión sexual, un deseo de posesión total de la pareja o expareja).

Sin embargo, hay también una gran cantidad de asesinatos donde no es posible establecer una motivación personal o un vínculo entre víctima y victimario(s). En estos, que son los que en mayor medida quedan en la más desoladora impunidad y parecen cometidos con mayor grado de sevicia, el cuerpo femenino aparece como el territorio donde ocurre un enfrentamiento bélico y, más que dirigido a la propia víctima, parece haber un mensaje de crueldad y ensañamiento que involucra a la sociedad entera, sembrando el miedo y la desesperanza y desgarrando para siempre el tejido social. Siguiendo el planteamiento de Segato (2013 y 2014), más que crímenes de odio, estos son crímenes de poder,

40 Para una síntesis muy útil con el fin de entender la dimensión de explotación del trabajo en las maquilas y de cómo los Tratados de Libre Comercio pueden derivar de una u otra forma en convenios que rayan en la esclavitud, remitimos al trabajo *La feminización de la frontera* (Bernabéu 2012, 55-9). De igual modo, una explicación muy sucinta pero muy orientadora sobre el funcionamiento de las maquilas en Juárez y otros lugares de Latinoamérica, sus dinámicas de explotación y violación de los derechos humanos y laborales puede encontrarse en el trabajo de Karina Bidaseca (2013, 82) *Feminicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres*.

de un poder ilimitado, con infinitos tentáculos en la política y la economía. Poder mafioso, poder que compra, vende, trafica, desecha y siempre se queda con las ganancias. Lo usual es que en estos crímenes pueda llegar a conocerse el nombre y el rostro de las víctimas; pero nunca el de los asesinos.

Regresando a la novela de Bolaño, puede decirse que en Santa Teresa/Ciudad Juárez hay quienes matan mujeres porque no soportan la idea de perder o de no poseer al ser *amado*; otros, porque no pueden poner freno a sus impulsos y apetitos. Otros más, porque así dan rienda suelta a los *demonios* que los habitan. Otros, los más poderosos e impunes, porque de ese modo sellan pactos, garantizan su pertenencia a una fratría, intimidan enemigos, compran voluntades políticas, garantizan silencios y complicidades y mantienen a un grupo social en estado de subordinación, indefensión, miedo y desesperanza. Muy posiblemente, estén también los que matan mujeres porque el registro fílmico de esos asesinatos se puede comercializar —y a muy buen precio— a ambos lados de la frontera, o los que matan porque los órganos de un cuerpo joven y saludable son también una mercancía muy preciada y codiciada. No importa lo que digan los calendarios, si como sociedad hemos llegado a esto, es que estamos en el año de 2666.

ES NÚMERO DE HOMBRES Y SU CIFRA ES 2666: LA NOVELA COMO IMAGEN DEL FINAL DE LOS TIEMPOS

En los capítulos anteriores citábamos las palabras del autor en *Entre paréntesis* (Bolaño 2004), especialmente cuando al hablar de *Estrella distante* se refería a esa novela como un «modesto acercamiento al mal absoluto». Desde esa lógica, podemos afirmar que, entonces, 2666 se propone nada menos que un acercamiento total al mal absoluto. Acercamiento imposible, del cual nadie, ni el autor ni el lector podrían salir indemnes. Acercamiento condenado al titubeo, a trastabillar, a reiterar una y otra vez lo que se quiere narrar, lo que resulta imposible de narrar, como la fatídica sucesión de muertas que aparecen en la novela.

Ezequiel de Rosso define así esta característica de la narrativa de Bolaño: «He aquí una ética del relato: la demostración cabal de que las historias condicionan a los narradores, que la propia estructura del relato vacila bajo el peso de lo inenarrable» (De Rosso 2005, 228); y más

adelante, a propósito de la reiteración, tan presente en la literatura del chileno: «Tal es el compromiso no ingenuo que Bolaño postula en sus relatos: volver a contar infinitamente, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del límite. En ese gesto se cifra la política de la escritura de Bolaño» (229).

Experiencia del límite; experiencia de los límites. En *2666* la inaguantable presencia de la muerte tiene sin duda el tono del horror del relato apocalíptico. El horror que resulta inefable. El tono del horror que anuncia que un mundo que, después de Verdún, Dachau y Auschwitz, es capaz de crear Ciudad Juárez y, además, presentarla con el ropaje del progreso y el acceso a las oportunidades, es un mundo que asiste al final de los tiempos.

LA NOVELA COMO PREMONICIÓN DEL APOCALIPSIS: OTROS TEXTOS COMO TESTIGOS DEL FIN DEL MUNDO

Se ha señalado numerosas veces la resonancia del título de la novela de Bolaño con el de *1984*, de George Orwell, novela fundamental del siglo XX y una de las piezas esenciales para entender el poder de la literatura para enjuiciar las realidades sociales y reflexionar sobre los peligros del poder absoluto en manos de unos pocos. Tanto *1984* (publicada en 1949) como *2666* parecen aludir con sus títulos a futuros distópicos y plagados de atropellos incomprensibles para una mayoría victimizada.

El poder sugestivo de la cifra 2666 se realiza, además, por el juego anafórico del reiterado 6, que se conecta intertextualmente de inmediato con la idea de fin del mundo, piedra angular del texto bíblico del *Apocalipsis*:

Hace, pues, que todos, grandes y pequeños, ricos y pobres, libres y esclavos, se pongan una marca en la mano derecha o en la frente; ya nadie podrá comprar o vender si no está marcado con el nombre de la bestia o con la cifra de su nombre. ¡Vean quién es sabio! El que sea inteligente, que interprete la cifra de la bestia. Es la cifra de un hombre, y su cifra es 666. (Ap., 13: 16-8)

Independientemente de las posibles exégesis espirituales o históricas de la cita bíblica, llama la atención la referencia a la compra y a la venta como actividades de todos aquellos *marcados* con la cifra. Compra y venta, casi las únicas actividades posibles en una frontera como la que

separa México de Estados Unidos. Compra y venta: de todo, de lo que sea. Hasta de lo que se supone que no se puede comprar ni vender. El cuerpo, la salud, el silencio, la muerte. Compra y venta, verbos que simbolizan un mundo que avanza hacia la destrucción. La distopía de Orwell es doloroso presente en Bolaño. El futuro, con toda su crueldad, parece estar aquí.

Como suele suceder, además, la primera conexión intertextual que vale la pena establecer es con la propia obra de Bolaño.⁴¹ Como muy claramente lo señala Ignacio Echevarría en la nota a la primera edición de *2666*, esta cifra, usada como fecha enigmática y significativa, aparece ya en *Amuleto*, novela de 1999 que desarrolla uno de los episodios de *Los detectives salvajes*. En *Amuleto*, el entrañable personaje de Auxilio Lacouture sale de un bar siguiendo a Arturo Belano, quien se dirige hacia la Colonia Guerrero en la madrugada de Ciudad de México. En un ambiente fantasmagórico, Auxilio narra la caminata de Arturo y de su acompañante, el también joven poeta Ernesto San Epifanio, hasta el punto nodal en que:

Luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (Bolaño 1999, 76-7)

Seis veces aparece en la cita la palabra *cementerio* rodeando la cifra 2666. Más allá de una dudosa casualidad, la imagen descrita es elocuente de hasta qué punto ese número se asocia a la muerte y pertenece para el autor al reino de un horror innombrable. Un reino que se hace urgente narrar, para intentar decir lo que parece que nadie se atreve a decir.

41 *2666* está completamente habitada por múltiples espectros y fantasmas que aparecen una y otra vez en la obra entera de Bolaño: presencias como la de Jack el destripador, Drácula/Vlad Teppes, escritores que escogen desaparecer, el cine de horror y las mujeres que terminan su vida asesinadas por hombres son solo algunas, muy significativas, de estas constantes.

Decir lo que (parece que) nadie se atreve a decir. Quizá esta frase sintética en parte una de las ideas de Bolaño al escribir la novela. Quizá la frase sintética aún mejor el espíritu del reportero mexicano Sergio González Rodríguez al escribir su crónica de investigación *Huesos en el desierto*. Los dos textos, como ya se señaló páginas atrás, poseen una amplia gama de vasos comunicantes entre sí. De hecho, el trabajo de Sergio González es materia prima para la composición de la novela, como el propio Bolaño no dudó en admitir en una nota dedicada a la presentación de *Huesos en el desierto* en Barcelona:

Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, y decidieron, al parecer de común acuerdo, centralizar o pasarle esta carga a Sergio González Rodríguez, [...] que, según mis amigos, era la persona que más sabía de este caso, un caso único en los anales del crimen latinoamericano: más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un período de tiempo extremadamente corto [...] en una ciudad en la frontera con Estados Unidos, de apenas un millón de habitantes. Yo no me acuerdo en qué año empecé a cartearme con Sergio González Rodríguez. Solo sé que mi cariño y mi admiración por él no han hecho sino crecer con el tiempo. Su ayuda, digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial. Ahora acaba de aparecer su libro *Huesos en el desierto* (Anagrama), un libro que indaga directamente en el horror y que Sergio ha presentado estos días en Barcelona. (Bolaño 2004, 214-5)

Por supuesto, no son 2666 y *Huesos en el desierto* los únicos textos que ha elaborado un acercamiento a la tragedia de Juárez. De hecho, durante la primera década del presente siglo se tendieron a acumular cantidades de documentales, reportajes, libros de investigación, canciones, películas y unas cuantas novelas que, desde diversas ópticas y calidades, exploraron el tema de las muertas de Juárez y su trasfondo de impunidad y corrupción. Lo acontecido en la frontera norte de México se revela con un rostro tan fascinante como repugnante: el rostro del mundo que hemos creado, el rostro de la sociedad que día a día estamos construyendo.

EL MUNDO CONTEMPORÁNEO COMO MAQUILA DE MUERTE

La estructura de 2666, con su terca vocación de totalidad y a la vez con su inacabamiento, un rasgo que va más allá del hecho de la muerte

de su autor, alude a la imagen de un mundo en descomposición, un mundo que encuentra sus principales símbolos y metáforas en el basurero y en la muerte violenta de las mujeres a manos de los hombres.

En páginas anteriores nos referíamos a la descripción del crítico Ignacio Echeverría de esta novela como obra inacabable. Las cinco novelas que constituyen la gran novela que es *2666*, con sus saltos temporales y espaciales, parecen dar una imagen de aquello que resulta imposible de decir, pero que se percibe en toda la andadura humana en los tiempos contemporáneos: el horror creciente, imparables, como una máquina que nadie sabe cómo detener.

La estructura de la novela, lo mismo que su contenido, parece todo el tiempo jugar con lo inefable, con lo que no se puede o no se alcanza a decir plenamente pero que intenta gritarse: historias que se entretajan, que se cortan abruptamente, necesidad de ir al horror del pasado para explicar el horror del presente.

Si un texto abre posibilidades casi infinitas de conectarse con otros textos, si una novela son cinco novelas que a su vez narran una multiplicidad de hilos vitales, la analogía que se desprende parece evidente: el horror del mundo, por lejano que nos parezca, es nuestro propio horror ya que todos formamos parte de la misma trama. La sociedad depredadora que hemos construido se ha nutrido de nuestra fuerza y de nuestro silencio cómplice. De ahí la necesidad de gritarlo, así sea al borde del abismo, o de la muerte, como tan bien lo ilustra el propio Roberto Bolaño escribiendo esta obra hasta en los últimos días de su vida.

Como hemos sugerido antes, en *2666* parece aún más evidente la premisa literaria de la forma como elemento inseparable del contenido. Lo que se narra es tan complejo y atroz que no puede sino narrarse a través de una estructura compleja y atroz. Esto lo ilustra y lo explica muy bien Cathy Fourez (2006, 22) cuando, hablando de cómo la Ciudad Juárez/Santa Teresa de la novela es una síntesis de toda la aberrante destrucción de la vida, a la que tiende el mundo en que vivimos, afirma:

Puede ser que Santa Teresa, como *El jardín de senderos que se bifurcan* (1944) de Borges que alude a todos los jardines, a todas las posibilidades narrativas, sea la representación universal de todos los fenómenos extremos de barbarie llevados a cabo y vividos por el ser humano. Una luz negra se destacaría de esta novela que presenta una visión casi total del siglo XX, una metáfora siniestra, tenebrosa y espectral del universo humano.

La estructura de la novela, en suma, no solo es un reflejo de, sino que es el entrecruzamiento del horror humano. Lo siniestro, lo tenebroso y lo espectral no solo aparecen en, sino que configuran la novela. Metáfora del mundo, *2666*, en su forma y en su contenido, en su capacidad para abarcar un todo desde una selección de sus partes, en su capacidad para capturar el mundo actual en un solo tomo, es también metonimia del mismo.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha intentado interpretar e indagar de manera global cómo, en la novelística de Roberto Bolaño, desde sus primeras obras hasta la novela que cierra su trayectoria, *2666*, aparece el asesinato de mujeres como un tema recurrente, como un motivo que se reitera en diferentes tonos y modulaciones, desde el susurro confesional hasta el grito desesperado.

Desde el asesinato como una manera de poseer, destruyéndolo, al ser amado, tema de *La pista de hielo*, novela que se aborda en el primer capítulo, hasta el *femigenocidio*, la depredación múltiple, pandémica, de los cuerpos femeninos en la ya mencionada última novela del autor, pasando por la aniquilación de lo femenino como perversa consecuencia lógica de un orden social fascista, aspecto que se desarrolla en el segundo capítulo de este estudio a propósito de *Estrella distante*, constatamos la mirada devastada y crítica del escritor ante un mundo que parece haberse construido sobre y desde la misoginia.

En *La pista de hielo* (2009), el personaje de Carmen González Medrano muere a manos de quien pretende ser su compañero. Ella, no solo por sus propias decisiones, también, por supuesto, por las opciones que el mundo le ha ofrecido, tras una vida de pobreza, itinerancia, incertidumbre e indignancia, termina sus días en medio de un charco de sangre. Su cuerpo muerto, su rastro, parecen importar mucho menos que el escándalo que puede desprenderse de su incómoda aparición.

En un vínculo estrecho con Carmen, aun si los dos personajes no se conocen en la obra, Nuria Martí parece condenada a ser objeto del deseo masculino. Como si la belleza femenina tuviera el único destino de convertirse en materia de consumo de los hombres. En esta novela, Bolaño parece poner el foco y reflexionar sobre una zona fangosa que a menudo preferimos no ver: el deseo amoroso entendido como derecho de posesión y lo nefasto de esa manera de entablar relaciones.

En *Estrella distante* (1996), la historia de un individuo perverso, un feminicida serial que se pretende poeta, artista, sirve para desenmascarar una verdad oculta: detrás de las perversiones y patologías individuales hay órdenes sociales, políticos y culturales que las perpetúan y las validan. Detrás de uno o varios feminicidios siempre hay un sistema feminicida. La dictadura de Augusto Pinochet, en este caso, como ejemplo claro de la pervivencia del fascismo en el mundo, constituye ese sistema feminicida; el marco para la muerte y desaparición de un número indeterminado, imposible de aclarar, de mujeres. La novela plantea un asunto muy relevante al proponer esta mirada: Si bien los regímenes totalitarios exhiben formas de crueldad y maltrato en contra de todos los ciudadanos que pudieran de algún modo oponerse, las formas de crueldad y la saña que reciben las mujeres suelen tener una intensidad particular. Esa particularidad, casi totalmente teñida de un claro componente sexual, debe pensarse y analizarse de manera aislada. La novela enfatiza entonces en la urgencia de volver a revisar el pasado traumático reciente en la historia del continente si es que se quiere construir un futuro con elementos diferentes.

2666 (2004) en varios modos contiene multiplica y amplifica, las reflexiones que se pueden derivar de las dos novelas anteriores. Antepone, como es obvio, una mirada pesimista, apocalíptica, sobre el mundo contemporáneo. Un mundo que parece no haber aprendido nada de las hecatombes del pasado y que marcha, parece sugerir la novela, hacia su total extinción sobre la base de la aniquilación de la ternura, la contención, la feminidad. El genocidio y la guerra de mitad del siglo anterior, fundamentales telones de fondo en la narración, encuentran su paralelo más demoniaco, frenético y absurdo en la maquila de muerte en que puede convertirse una frontera como la de México y Estados Unidos. Aquí, la alerta que encendía Bolaño empezando este siglo parece cobrar cada vez más relevancia: asistimos a la consolidación de un consumismo

atroz que va a convertir en mercancía, en despojo, en señal de poder, las vidas y los cuerpos vulnerables. Los de las mujeres, en primer lugar. La reiteración y la casi absoluta impunidad, una vez más, ponen de manifiesto cómo ninguna mujer es asesinada sin que de algún modo exista un sistema asesino de mujeres detrás de las manos (individuales o colectivas) de su asesino.

El camino recorrido en el presente trabajo evidencia no solo la relevancia sino la urgencia de acoger conceptos como el de feminicidio para pensar las particularidades y matices de la violencia machista y la pertinencia de que las leyes se adapten a los marcos conceptuales y al conocimiento que se construye en el diálogo entre el arte y la reflexión científica sobre la sociedad. Además, resulta fundamental constatar la potencia de la literatura para plantear cuestionamientos y proponer lecturas del mundo social y cultural en el que nos movemos. Especialmente, vale la pena resaltar aquí la estatura de Roberto Bolaño como un referente crítico y un objetor del machismo latinoamericano, más allá de la catadura de *outsider* y rebelde sin causa eterno con la que a menudo se le viste y, desde la mirada de esta investigación, se le trivializa.

En este sentido, la figura y la obra de Bolaño pueden tomarse, entre otras cosas, como una muy necesaria mirada crítica a la tradición cultural y literaria, especial pero no únicamente, de Hispanoamérica. Más que competir o rivalizar con las generaciones de autores anteriores, Bolaño hace evidente una tensión, quizá irresoluble, con sus herencias literarias. En esa vía, reiteramos, que el autor chileno construye una fuerte revisión del machismo como ese ambiente omnipresente sobre el que se han instalado las bases de nuestra manera de comprender el mundo y de relacionarnos.

Por supuesto, muchos son los límites de un trabajo como este. Al plantear una lectura de las novelas de Bolaño siempre con relación a los contextos socioculturales que las rodean, para este trabajo, sin que pierdan importancia, es claro que no constituye una prioridad el análisis de procedimientos discursivos y recursos retóricos utilizados por el autor. Si bien mencionamos varios de ellos, como la reiteración, la ambigüedad, la metonimia y los paralelismos, siempre en relación simbiótica con el contenido relatado, un trabajo muy interesante sería sin duda la revisión exhaustiva de los mecanismos literarios de la narrativa de Bolaño.

Otro campo temático sobre el que apenas se sugieren algunas pistas, pero que claramente excedería los propósitos de esta obra, sería la indagación sobre las maneras en las que el tema del feminicidio puede rastrearse en la narrativa breve del autor, es decir, en sus cuentos y relatos. Al menos en este momento, no conocemos trabajos que hagan esa exploración.

Es claro que este trabajo busca establecer un vínculo entre los planteamientos del bagaje teórico del feminismo y la narrativa de Roberto Bolaño como autor latinoamericano de dimensión mundial. Sin embargo, haría falta una exploración más profunda de los vínculos que pueden establecerse entre las ideas del feminismo, o de los feminismos, y el pensamiento de Bolaño, ya sea recreado en sus obras literarias, o reflejado en sus conferencias, entrevistas y textos de reflexión.⁴²

Por último, pero quizá sea lo más importante, no sobra reiterar la capacidad de la literatura para mover a los sujetos hacia la autocrítica y la reflexión. Para quien esto escribe, como varón latinoamericano, la literatura de Bolaño constituye una fuente de infinito valor para plantearse preguntas día a día. Para revisarse y reemprender el camino de buscar mejores modos de construirse como persona. Quizá podríamos poner en duda el valor académico de esto último, sin embargo, preferimos ubicarnos del lado que reclama su enorme valor humano.

42 La única mención explícita del feminismo que hemos podido encontrar en la obra de Bolaño durante la elaboración de esta investigación se encuentra en el relato *Compañeros de celda*, presente en *Llamadas telefónicas*. En el texto, el narrador, que presentimos otro *alter ego* del escritor, afirma: «Por aquella época yo solía juntarme con anarquistas y feministas radicales y leía libros más o menos acordes con mis amistades» (Bolaño 2018, 147). No deja de ser interesante preguntarse qué pensaba Bolaño acerca de los feminismos radicales, por ejemplo.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2002. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Arango Editora S. A.
- Agatón Santander, Isabel. 2013. *Justicia de género: Un asunto necesario*. Bogotá: Temis.
- . 2017. *Si Adelita se fuera con otro: Del feminicidio y otros asuntos*. Bogotá: Temis.
- Amorós, Celia. 1990. «Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales». En *Violencia y sociedad patriarcal*, coordinado por Virginia Maquiería y Cristina Sánchez, 39-53. Madrid: Pablo Iglesias Editora.
- Archila, Jesús Enrique, Juan Miguel González e Iván Manuel Sánchez. 2017. «Ejemplificando el feminicidio: Los casos de Colombia y México». En *Feminicidio y educación: Aproximaciones y construcción del discurso desde la práctica social*, editado por Omar Huertas Díaz, 199-233. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arendt, Hannah. 1999 [1963]. *Eichmann en Jerusalén*. Traducido por Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen.
- Bajtín, Mijaíl. 2019. *La novela como género literario*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Benmiloud, Karim. 2010. «Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño». *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (48): 229-43.
- Bernabéu Albert, Salvador. 2012. «La feminización de la frontera». En *El feminicidio de Ciudad Juárez: Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 47-76. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).
- Bernabéu Albert, Salvador, y José María García. 2012. «Las muertas de Juárez: Palabras e imágenes». En *El feminicidio de Ciudad Juárez: Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 219-28. Sevilla: UNIA.
- Bidaseca, Karina. 2013. «Feminicidio y políticas de la memoria: Exhalaciones sobre la abyección de la violencia». En *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, 79-100. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Bolaño, Roberto. 1996. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- . 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- . 1999. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- . 2001. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- . 2003. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.

- . 2004a. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004b. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- . 2009. *2666*. Nueva York: Vintage Español / Random House, Inc.
- . 2009. *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama.
- . 2010. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- . 2011. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2018. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto, y A. G. Porta. 2006. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Seguido de Diario de bar*. Barcelona: Acantilado.
- Bolognese, Chiara. 2008. «Huidas y búsquedas en la literatura de Roberto Bolaño». En *El viaje en la literatura hispanoamericana: El espíritu colombiano*, editado por Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, 465-76. Madrid: Iberoamericana / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Bruña Bragado, María José. 2012. «El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño». En *Roberto Bolaño: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, editado por López Bernasocchi, Augusta y José Manuel López de Abiada, 41-55. Madrid: Verbum.
- Carrera, Carolina. 2005. «Violencia sexual como tortura durante la represión política en Chile. Un secreto a voces» *Enfoques. Mujer Salud* (Red de Salud de las Mujeres Latinoamericanas y del Caribe-RSMLAC). Primer semestre: 55-67.
- Carrera, Mauricio. 2012. «La noche de Ciudad Juárez». En *El feminicidio de Ciudad Juárez: Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 199-217. Sevilla: UNIA.
- Cevasco, María Elisa. 2002. «Sociología de la literatura». En *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigido por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 161-7. Buenos Aires: Paidós.
- Cirlot, Lourdes, ed.. 1993. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.
- Cordero, Guillermo. 2013. *La novela policial en Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Cros, Edmond. 2002. «Sociología de la literatura». En *Teoría literaria*, dirigido por Marc Angenot et al., 145-71. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1994. «Sociología de la literatura». En *Historia y literatura*, editado por Françoise Perus, 188-221. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

- De Rosso, Ezequiel. 2005. «Tres tentativas en torno de un texto de Roberto Bolaño». En *Sejgos, cesuras, métodos. Literatura latinoamericana*, compilado por Noé Jitrik, 225-9. Buenos Aires: Eudeba.
- Echevarría, Ignacio. 2013. «Bolaño internacional: Algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño». *Estudios Públicos*, 175-202.
- Eco, Umberto. 1998. «El fascismo eterno». En *Cinco escritos morales*, 33-59. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- Elmore, Peter. 2013. «2666: La autoría en el tiempo del límite». En *Bolaño Salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón, 279-312. Barcelona: Candaya.
- Enguita, José Emilio Esteban, y Julio Quesada Martín. coords. 2000. *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*. Burgos: Universidad de Burgos: Huerga y Fierro.
- Fernández, Marcos, y Jean-Christophe Rampal. 2008. *La ciudad de las muertas. La tragedia de Ciudad Juárez*. Traducido por Manuel Arbolí Gascón. Barcelona: Debate.
- Fourez, Cathy. 2006. «Entre transfiguración y transgresión: El escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666». *Debate Feminista* 33: 21-45.
- . 2008. «La construcción literaria del basurero en el norte de México: El lugar de la “ex-pulsión” de la barbarie». En *Fronteras, violencia, justicia: Nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar, 67-92. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer (UNIFEM).
- Ginés Santidrián, Emilio. 2012. «Derechos humanos, mujer y frontera: El feminicidio de Ciudad Juárez ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos». En *El feminicidio de Ciudad Juárez: Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 125-54. Sevilla: UNIA.
- Goldmann, Lucien. 2000. *Marxismo y ciencias humanas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, María Idalia, y Darío Fritz. 2005. *Con la muerte en el bolsillo: Seis desafortunadas historias del narcotráfico en México*. Ciudad de México: Planeta.
- González Rodríguez, Sergio. 2014. *Campo de guerra*. Barcelona: Anagrama.
- . 2012. «El feminicidio de Ciudad Juárez: Fenómeno y concepto cultural». En *El feminicidio de Ciudad Juárez. Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 79-100. Sevilla: UNIA.

- . 2005. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, Román. 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Herralde, Jorge. 2005. *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas Editores.
- Hiner, Hillary. 2009. «Voces soterradas, violencias ignoradas. Discurso, violencia política y género en los Informes Rettig y Valech». *Latin American Research Review* (Latin American Studies Association) 44 (3): 50-74.
- Jimeno, Myriam. 2004. *Crimen pasional: Contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Kaufman, Michael. 1989. *Hombres: placer, poder y cambio*. Santo Domingo: Centro de Investigación para la Acción Femenina (CIPAF).
- Lagarde, Marcela. 2006a. «Del femicidio al feminicidio». *Desde el jardín de Freud* (Universidad Nacional de Colombia) (6): 216-225.
- . 2006b. «Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio». En *Feminicidio: Una perspectiva global*, editado por Diana E. Russell y Roberta A. Harmes, 15-42. Ciudad de México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH)- UNAM.
- . 2012. *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal / Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- . 2014. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: Siglo XXI / UNAM.
- Linares Alés, Francisco. 1996. «La sociocrítica». En *Sociología de la literatura*, dirigido por Antonio Sánchez Trigueros, 141-54. Madrid: Síntesis.
- Manzoni, Celina. ed. 2003. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: El Corregidor.
- . 2003. «Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en “Amuleto”». En *La fugitiva contemporaneidad*, editado por Celina Manzoni, 33-51. Buenos Aires: El Corregidor.
- . 2005. «Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño». En *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, editado por Celina Manzoni, 23-44. Buenos Aires: El Corregidor.
- . 2011. «Discursos del cuerpo y construcción de memoria». *Taller de Letras* (Universidad de Buenos Aires) (49): 159-69.
- Melgar, Lucía, y Marisa Belausteguigoitia. 2008. «Introducción». En *Fronteras, violencia, justicia: Nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar, 7-33. Ciudad de México: UNAM / UNIFEM.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2007. «Las asesinadas en Ciudad Juárez: Un análisis del feminicidio sexual serial de 1993 a 2001». En *Miradas feministas*

- sobre las mexicanas del siglo XX editado por Marta Lamas, 237-75. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta.
- . 2006. «Las víctimas del feminicidio juarense: Mercancías sexualmente fetichizadas». *Fermentum* 16 (46): 429-45.
- Monsiváis, Carlos. 2003. «Huesos en el desierto: Escuchar con los ojos a las muertas». *Debate feminista* 27: 327-33.
- . 2006. «México a principios del siglo XXI: La globalización, el determinismo, la ampliación del laicismo». *Debate Feminista* 33: 201-31.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pino, Mirian. 2006. «Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo». *Literatura y Lingüística* n.º 17: 117-28. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112006000100008>.
- Pérez, Rosa Isela. 2012. «Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: La justicia apenas comienza». En *El feminicidio de Ciudad Juárez: Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 103-22. Sevilla: UNIA.
- Ravelo Blancas, Patricia. 2005. «La costumbre de matar: Proliferación de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México». *Nueva Antropología* (Asociación Nueva Antropología A.C.) XX (65): 149-66.
- Rojas Toro, Felipe, y José Manuel López de Abiada. 2012. «La ciudad doliente y el motivo del homo sacer: Acercamiento a 2666, de Roberto Bolaño». En *El feminicidio de Ciudad Juárez. Repercusiones legales y culturales de la impunidad*, coordinado por Salvador Bernabéu Albert y Carmen Mena García, 183-97. Sevilla: UNIA.
- Ronquillo, Víctor. 2004. *Las muertas de Juárez: Crónica de los crímenes más despiadados e impunes en México*. Ciudad de México: Planeta.
- Rosenblat, María Luisa. 1997. *Lo fantástico y lo detectivesco: Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Russell, Diana E. H. 2006. «Definición de feminicidio y conceptos relacionados». En *Feminicidio: Una perspectiva global*, editado por Diana E. H. Russell y Roberta A. Harmes, 73-96. Ciudad de México: CEIICH-UNAM.
- Russell, Diana E. H., y Roberta Harmes, eds. 2006. *Feminicidio: Una perspectiva global*. Ciudad de México: CEIICH-UNAM.
- 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*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- . 2008a. «La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez». *Debate feminista* 37: 78-102.
- . 2008b. «¿Qué es un feminicidio?» En *Fronteras, violencia, justicia: Nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar, 35-48. Ciudad de México: UNAM / UNIFEM.
- . 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta limón.
- . 2014. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol / Tinta limón..
- Sinno, Neige. 2010. «El país perdido de Roberto Bolaño». En *Tras desterrados. Selección y prólogo de Philippe Ollé-Laprune*, editado por Philippe Ollé-Laprune, 97-110. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Solotorevsky, Myrna. 2012. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville: Hispamérica.
- Stolzmann, Uwe. 2012. «Entrevista a Roberto Bolaño». En *Roberto Bolaño: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, editado por Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada, 364-76. Madrid: Verbum.
- Stout, Karen D. 2006. «Feminicidio íntimo: Un panorama demográfico nacional». En *Feminicidio: Una perspectiva global*, editado por Diana E. Russell y Roberta A. Harmes, 119-33. Ciudad de México: CEIICH-UNAM.
- Trujillo Gamboa, Enrique. 2017. «Estrella distante, de Roberto Bolaño: (Des) memoria y feminicidio en el Chile de Pinochet». En *Memoria de crímenes. Literatura, medios audiovisuales y testimonios*, editado por Gustavo Forero Quintero et al., 241-64. Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad de Antioquia / Grupo Estudios Literarios GEL.
- Valcárcel, Amelia. 2000. «Las filosofías políticas en presencia del feminismo». En *Feminismo y filosofía*, editado por Celia Amorós, 115-34. Madrid: Síntesis.
- Walker, Carlos. 2010. «El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño». *Taller de Letras* (Universidad de Buenos Aires) (46): 99-112.
- Washington Valdez, Diana. 2008. «Ciudad Juárez y la cultura del sacrificio». En *Fronteras, violencia, justicia: Nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar, 48-65. Ciudad de México: UNAM / UNIFEM.
- Zambra, Alejandro. 2012. «La poesía de Roberto Bolaño». En *No leer: Crónicas y ensayos sobre literatura*, 143-55. Barcelona: Alpha Decay ediciones.



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

345	Miguel Saldarriaga Viteri, <i>El Código Militar en la construcción estatal garciana (1861-1875)</i>
346	Vanessa Lozada, <i>El derecho a la salud de las mujeres privadas de libertad: Caso CRS Cotopaxi</i>
347	Josueh Aguilar, <i>Indeterminación territorial y derecho a la ciudad: Comuna San José de Cocotog</i>
348	Carla Burbano Hinojosa, <i>Colombia, modelo de privatización de la seguridad en la región</i>
349	Juan Manuel López, <i>Generación Tsáchila: Mediaciones, hibridación y resistencia cultural</i>
350	Inkarri Kowii Alta, <i>Tinkuy: ¿Enfrentamiento o transformación cultural?</i>
351	Ita Gallo Mera, <i>Propuesta de innovación en la educación continua: La norma UNE-ISO 21001:2018 en la UASB-E</i>
352	Juliana Mojica Sanabria, <i>Un campo de fuerza convertido en barrio: El caso de San José Obrero, Antioquia (1946-1959)</i>
353	Alfredo Espinosa, <i>Democracia en tensión: El sistema de partidos en Ecuador (1996-2013)</i>
354	Tatiana Landín Ramírez, <i>Nela Martínez: Nuevas lecturas de su escritura y militancia</i>
355	Rossi Godoy Estévez, <i>Modernización y reorganización institucional (1900-1911): El Conservatorio Nacional de Música</i>
356	Paúl Ocaña Merino, <i>Gritos tras las rejas: David Piña contra el sistema</i>
357	Juan Nieto, <i>Propuesta de un sistema de gestión antisoborno: Caso Cuerpo de Bomberos de Quito</i>
358	Santiago Bonilla Moreno, <i>Cómo implementar procesos de innovación en restaurantes: Estudio en La Mariscal y La Floresta</i>
359	Enrique Trujillo Gamboa, <i>El mundo como cementerio: El feminicidio en tres novelas de Roberto Bolaño</i>

Este trabajo elabora un análisis interpretativo de tres novelas de Roberto Bolaño: *La pista de hielo* (1993), *Estrella distante* (1996) y *2666* (2004), desde un eje temático común y una compleja red de problemáticas sociales: mujeres asesinadas por hombres en contextos de posesividad sexual y cosificación extrema del cuerpo femenino. En consecuencia, se acoge la categoría de feminicidio con el objetivo de indagar de qué manera ocurren y qué interpretaciones suscitan los asesinatos de mujeres en las obras mencionadas. Desde esa perspectiva, esta investigación razona acerca de los vínculos entre literatura y sociedad y plantea conclusiones en torno a la posibilidad de la literatura como motivadora de reflexiones pertinentes sobre los modos en que construimos sociedades y abordamos el pasado, cómo nos vinculamos con otros seres humanos y cómo elaboramos la agencia para construirnos a nosotros mismos.

Enrique Trujillo Gamboa (Bogotá, 1975) es licenciado en Lingüística y Literatura (2000) por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; especialista en Docencia del Español (2004) por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia; y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana (2021) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Profesor de literatura y escritor radicado en Quito, ha publicado trabajos en cuento, ensayo, crónica, literatura infantil y poesía, género en el que ganó un concurso nacional en Colombia en 2011.

