

Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo

Celina Manzoni*

*Pero ¿por qué indecible?
¿Por qué conferir al exterminio
el prestigio de la mística?*

Giorgio Agamben

Resumen

Muchos de los textos de autores latinoamericanos que publican en la borrosa frontera entre el siglo XX y el XXI parecen reunir la pasión por la escritura con la ambición de desenmascarar las articulaciones de lo escondido y aun de lo secreto. Un cruce entre lo público y lo privado que se instala, por lo demás, en una zona de pasaje en la que la intensidad de los cambios producidos desde 1989 precipitó el ingreso a una era de incertidumbre, desconcierto, crisis y aún de catástrofe. La precariedad, el desgarramiento apuntalaron un sentido de pérdida que se orientó a reconsiderar y recuperar la memoria, las identidades, las subjetividades. A partir del momento en que escritores como Roberto Bolaño y Horacio Castellanos Moya, entre otros, deciden constituir la frontera como escenario de sus narraciones apuestan casi de manera necesaria, por una tematización del exceso, de la fragmentación y del desastre que afecta el cuerpo de los textos, el de los personajes y el de las comunidades que desde esa misma fragmentación han sido repensadas y recreadas.

Palabras clave

Cuerpo – escritura – memoria – frontera

Abstract

Many of the texts by Latin American authors that were published in the blurry limits between the 20th and 21st centuries seem to join together the passion of writing with the goal of unveiling the articulations of hidden, even secret, elements. It is a cross between the public and the private that finds its place in a zone of passage in which the intensity of the changes from 1989 onward accelerated the onset of an era of uncertainty, perplexity, crisis, even catastrophe. The precariousness, rupture, and erasures of the era created a sense of loss that was oriented toward reconsidering and recovering memory, identities, and subjectivities. When writers like Roberto Bolaño and Horacio Castellanos Moya, to name a few, started to use the frontier as the main scene of their narratives, they advocate, almost necessarily, for a thematization of excess, fragmentation, and disaster that affects the body of the texts, the body of the characters, and the body of the communities that have been re-thought and re-created from that same fragmentation.

Keywords

Body – writing – memory – frontier

Más allá del engaño colorido de los siempre optimistas calendarios, es difícil soslayar los numerosos textos de autores latinoamericanos que publican en la borrosa frontera entre el siglo XX y el XXI y que parecen reunir la pasión por la escritura con la ambición de desenmascarar las articulaciones de lo escondido y aun de lo secreto. Un cruce entre lo público y lo privado instalado, por lo demás, en una zona de pasaje en la que la intensidad de los cambios producidos desde 1989 precipitó el ingreso a una era de incertidumbre, desconcierto, crisis y aún de catástrofe (Hobsbawm: 15). Precariedad, intemperie, desgarró, borramiento de las fronteras crearon una atmósfera de pérdida que alentó de manera necesaria la vocación por reconsiderar y recuperar la memoria: “la comunidad, la identidad y la subjetividad –dice Jean Franco– han tenido que ser repensadas o recreadas a partir de fragmentos y ruinas” (Franco: 246). A partir del momento en que escritores como Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Juan Villoro, entre otros, deciden constituir en escenario de sus narraciones la frontera, zona en la que todo confluye, apuestan casi de manera necesaria, por una tematización del exceso, de la fragmentación y del desastre. Como ha propuesto Grimson:

La frontera es un sitio de encuentro de relatos geopolíticos y literarios, historiográficos y antropológicos. [...] En la frontera hay varias historias entremezcladas. Una habla de los territorios estatales, espacios imaginados y diseñados como potencialmente bélicos; espacios de contacto liminar de la expansión de la soberanía tanto como de la ciudadanía, límites de la represión y de los derechos (Grimson: 13).

Un espacio casi sin límites, un torbellino de mundos como el que diseña Roberto Bolaño en *2666*, su novela póstuma (2004). Enfrentados con mayor o menor melancolía a los avatares que propone, sus lectores

reconocen en ella, no sólo muchos de sus grandes temas sino una serie de gestos cómplices, guiños, indicios de un proyecto narrativo minuciosamente madurado: personajes, nombres, fechas, historias individuales en apariencia insignificantes o azarosas se expanden aquí y allá y sus destellos iluminan desde los márgenes otras historias que a su vez generan otras historias y así hasta lo que podría parecer un movimiento perpetuo.

Si en *Los detectives salvajes* ya nos habíamos cruzado con el novelista francés, autor de *La rosa ilimitada*, J. M. G. Arcimboldi, nombre ahora del esquivo escritor alemán objeto de las búsquedas que se narran en *2666*, y si habíamos reconocido la fecha del título en la aciaga imagen por la que Auxilio Lacouture asimila en *Amuleto* la avenida Guerrero del DF a un cementerio del futuro, precisamente del año 2666, también casi sobre el final de *Los detectives salvajes*, el joven García Madero anota en su diario fechado en los primeros días de 1976 que la poeta Cesárea Tinajero, alguna vez obrera en una fábrica de conservas de Santa Teresa, había profetizado algo sobre los tiempos que se avecinaban, algo vago, y quizá por eso mismo especialmente ominoso, que se cumpliría allá por el año 2600: “Dos mil seiscientos y pico”. Tras una serie de crímenes impunes, entre otros el de la propia poeta, recién reencontrada para su mal, el libro terminará con el enigma que proponen unos esquemas rectangulares –nombrados ventanas– tras los cuales sólo parece existir el vacío o, eventualmente, la promesa que vibra detrás de una pantalla cinematográfica.

Visto así, es como si *2666* se propusiera recuperar trazas y cubrir ese espacio en blanco con el propósito de negar la clausura del texto; para eso, y prácticamente en el mismo escenario, acude de nuevo, entre otros recursos, a la biografía de artista: un escritor misterioso que se oculta de sus lectores (“La parte de Archimboldi”), críticos literarios errantes (“La parte de los críticos”), periodistas como fuera de lugar (“La parte de Fate”), intelectuales decepcionados (“La parte de Amalfitano”); apela a figuras trashumantes que

manejan códigos secretos, pero también a una exacerbada recuperación de las ruinas: de los espacios, de los relatos, de los cuerpos fragmentados. Criminales seriales llevan más allá de los límites –si es que existen límites para el crimen– los asesinatos de mujeres (“La parte de los crímenes”) que ya había escenificado en *Estrella distante* y que ahora recupera reescribiendo, entre otros recursos, las rutinas de la fotografía, de los discursos forenses y de las prácticas judiciales.

Si, como explican los editores, *2666* es un libro que es cinco libros, sólo en el conjunto –algo que por lo demás podría llegar a decirse de toda la obra de Bolaño– alcanzarían inteligibilidad. La recuperación irónica, y en ocasiones festiva o melodramática, de las andanzas de los críticos literarios que circulan por congresos internacionales, revistas académicas y diversos foros de discusión comparte la línea de la divertida novela de David Lodge, *El mundo es un pañuelo*, variable de la novela académica también explotada con gracia y misterio por Julián Marías en *Todas las almas*, sin olvidar la modalidad policíaca que ha hecho de Oxford, con el inspector Morse y sus secuelas, el espacio académico con la más alta densidad de asesinatos por metro cuadrado. Bolaño le da a este, llamémoslo género, una inflexión que provocativamente pone en crisis –una vez más– a la literatura como institución, un gesto que recuerda, entre otros, la trayectoria del poeta asesino de *Estrella distante*, las venturosas desmesuras de los “real-visceralistas” en *Los detectives salvajes* o la pesadilla de Ibacache, el crítico literario oficial del pinochetismo en *Nocturno de Chile*.

Si bien el nombre del escritor Archimboldi de *2666*, objeto de eruditas discusiones por parte de lectores que casi no dejan de ser un puñado de universitarios, parece heredado de *Los detectives salvajes*, en la reiteración no se puede menos que leer un renovado homenaje al pintor milanés Giuseppe Arcimboldo o Arcimboldi famoso por sus engañosos retratos conformados por la acumulación de frutas, flores y objetos y que por su carácter bizarro

fueron muy apreciados por el surrealismo. Un homenaje que también alcanzaría al apócrifo Boris Ansky, el escritor fantasma cuyas memorias lee Hans Reiter, soldado alemán en el frente de Rusia, quien con el tiempo llegará a ser Benno von Archimboldi. Pero más que nada, una puesta en escena de lo que se podría llamar una estética de la proliferación: así como la narración de Archimboldi remite a la del escritor judío Boris Ansky que remite a la de Efraim Ivánov que remite a la del pintor Courbet, que remite a los desplazamientos en el frente de batalla alemán en Rusia, que remite a la historia de los asesinatos de los judíos griegos por el nazismo, que remite a multitud de esbozos biográficos de escritores y sus miedos y que también, como quien no quiere la cosa, remite a la Universidad Desconocida y propone la peregrina idea de que las obras menores no existen, de que sólo son el escondite de las obras maestras.

Una topografía del horror

En “La parte de los crímenes”, en cambio, Bolaño va construyendo de manera inexorable su propio mapa, una topografía del horror instalado en Santa Teresa que tendría como uno de sus antecedentes, *Huesos en el desierto*, el minucioso informe periodístico de Sergio González Rodríguez (2002), que se cierra con “Geografía del peligro”, un croquis de Ciudad Juárez en el que los escenarios de la violencia aparecen destacados con, por lo menos, catorce asteriscos. Es como si los crímenes de mujeres, desplazados a los márgenes de los márgenes, constituyeran a la ciudad en un absoluto siniestro que, como en la recurrida metáfora de los agujeros negros que todo lo absorben, por su inmensidad misma y la fundamental violencia que oculta, según algunos de sus lectores, “llega exactamente ahí a su dimensión más radical, donde escapa a toda posibilidad de representación” (Nitschack: 533). El texto de Bolaño reescribe el espacio físico en el que aparecen las muertas; personaliza a cada una de ciento diez mujeres asesinadas, las circunstancias de cada crimen y de las pesquisas tantas veces defraudadas; el ambiente de los investigadores, de los policías, de las

autoridades y sus rivalidades, el del bajo mundo de las drogas y la prostitución y la humilde y callada lucha por la supervivencia propia de las trabajadoras de la maquila.

Si ante los crímenes de mujeres de Ciudad Juárez –pese a los reiterados reclamos sociales y denuncias periodísticas– la sociedad se mostró durante mucho tiempo impotente o apenas capaz de subsistir, como *anestesiada* por el espanto, la decisión de novelizar esos crímenes en *2666* podría leerse como la búsqueda de una respuesta al descalabro que, entre otros desórdenes, cuestiona de manera radical el lugar del cuerpo y se impone agresivamente en espacios característicos del nuevo siglo en los que parece naufragar el mito ilustrado de la modernidad. Una literatura de búsqueda y de posible recomposición de sentidos como la que propone, también, Horacio Castellanos Moya quien, en el marco de una cultura de la memoria intensificada por el debate sobre los crímenes del nazismo en Europa (Huysen: 17), reflexiona sobre las relaciones entre la opresión racial, la violencia organizada y el fracaso de la modernidad en Guatemala. Si bien su estética es diversa de la que distingue a Bolaño, ambos logran articular en sus textos una segunda mirada: nuevos y complejos modos de ver, de imaginar y de narrar universos atravesados por el horror. Se constituyen en figuraciones que, al interpelar a la sociedad, la desafían a recordar lo que por saturación termina produciendo un efecto de invisibilidad cuando no de encubrimiento o disfraz. Y refutan también el mito de la indecibilidad que provocara la pregunta de Giorgio Agamben: “Pero ¿por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?” (Agamben: 31). Una reflexión que surge ligada a la discusión acerca del origen del término holocausto: “El desdichado término holocausto (a menudo con H mayúscula) surge de esa exigencia inconsciente de justificar la muerte *sine causa*, de restituir un sentido a lo que no parece poder tener sentido alguno” (Agamben: 27). Preguntas y debates acerca del carácter único e indecible de la matanza planificada por el nazismo en Europa migran hacia el futuro en la reflexión de Primo Levi sobre “el horror de Hiroshima

y Nagasaki, la vergüenza de los Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el autogenocidio de Camboya, los desaparecidos en Argentina y las muchas guerras atroces y estúpidas a las que hemos venido asistiendo” (Levi: 19); un traslado que podríamos hacer extensivo en este contexto a la matanza de los indígenas en Guatemala y al asesinato de mujeres en México.

Imaginar que las formas más atroces de la violencia se sustraen a toda representación desconoce que “lo inimaginable del arte [...] puede llegar a hacer posible el inimaginable del testimonio” (Didi-Huberman: 11). Es como si, una vez más, el gesto desacralizador pareciera reservado a la literatura, el cine, la pintura, la fotografía, las artes en general de modo que, al exceder el nivel paupérrimo y al mismo tiempo sofocante de la información plagada de lugares comunes, sea sobre los crímenes de Estado, sea sobre los crímenes perpetrados por individuos o grupos, se juegan como la posibilidad casi única de construir memoria. No sólo consigue superar la banalidad propia de los medios masivos de comunicación sino que crea un saber “que está a disposición de la sociedad como un metasaber sobre sí misma” (Bongers: 15).

Testimonio y ficción

En esa tensión entre diversos discursos sociales ¿cuál sería el lugar de la literatura? ¿Cómo articular textualidades eficaces frente a los desafíos de la intemperie, la desolación y la pérdida de certezas? Horacio Castellanos Moya en *Insensatez* apuesta decididamente por la ficción aunque se inserta en esa lábil frontera en la que se demoran la ficción y la historia del presente reescrita además a partir del impacto provocado por el monumental testimonio *Guatemala. Nunca más*. La novela surge de un audaz gesto de apropiación de ese documento de los crímenes contra el pueblo guatemalteco a través de una compleja estrategia narrativa que combina los diálogos, los recorridos, el encubrimiento con la transcripción y muchas veces la glosa de las frases extrapoladas de los testimonios. La palabra

de los indígenas sobrevivientes instala otro límite borroso, una zona en la que parecen ponerse a prueba los frágiles bordes genéricos y lingüísticos. Originada en el estupor, la novela desata un delirio de persecución; se instala una violencia que se superpone a la violencia que realizan los testimonios. Es casi como una ilustración de las palabras de Giorgio Agamben: “No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (2000: 36). Se van borrando los límites entre lo que se lee y lo que se escribe o reescribe, para constituir un texto en el que las voces se imponen con la fuerza de la gran poesía, ajena tanto a la compunción de las buenas conciencias como a la hipocresía de la corrección política (Manzoni: 2011).

En la transformación de los lenguajes y de las retóricas que sustenta esa casi desafortunada creación de nuevos espacios y de nuevas identidades culturales y sociales, se rearticula el debate en torno a la recuperación de la memoria. Una violenta fragmentación afecta los modos de una imaginación que como “La parte de los crímenes” en *2666* de Roberto Bolaño puede originarse en investigaciones previas: una, hasta cierto punto, difusa circulación de informaciones recogidas aquí y allá, negadas, encubiertas, deformadas, absolutizadas, ninguneadas en las páginas de publicaciones adictas a los canales oficiales o eventualmente independientes. Pese a que pueda sospecharse la connivencia, la insensibilidad o la ineficacia del Estado, su estatuto sería diverso, como lo muestra también el antes mencionado libro de investigación periodística de Sergio González Rodríguez publicado dos años antes que la novela de Bolaño. Aunque es bastante probable que ambos hayan sido escritos en relativa simultaneidad, en una poco frecuente inversión de las articulaciones habituales entre lo testimonial y lo ficcional, el periodista reconoce los aportes de Bolaño a su investigación (González Rodríguez: 8).

En el prefacio de su libro el periodista denuncia “dos hechos de análoga gravedad ahora y hacia el futuro: la

inadvertencia o *amnesia global* ante un fenómeno extremo de signo anárquico; y el impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas” (González Rodríguez: 12. Énfasis mío). Comienza imputando los crímenes a una cadena de motivos que se entretajan tanto en relación con espacios físicos y simbólicos como con comportamientos sociales:

Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites. Entre 1993 y 1995, los cadáveres de 30 mujeres víctimas de homicidios dolosos en Ciudad Juárez, Chihuahua, formaban parte de una trama compleja de violencia sexual, cantinas, bares, bandas delictuales e inculpaciones mutuas entre diversos protagonistas de la vida colectiva (González Rodríguez: 13).

A lo largo de más de trescientas páginas combina una detallada información política, económica, cultural y social con elementos legales, judiciales y policíacos coherentes con la investigación criminal. El último capítulo “La vida inconclusa” (después insertará una serie de anexos) presenta una lista de las muertas que sigue un orden inverso al de la cronología: desde el 23 de septiembre de 2002 (el libro se publicó en octubre de ese año) hasta el 23 de enero de 1993, en la que incluye nombres y apellidos de cada una, en el caso de que hubieran sido identificadas; edad, circunstancias personales, vestido, información forense (257-273). Curiosamente, o quizás no tanto, termina esa sucesión de detalles tenebrosos con una cita de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob que, como todo epitafio, convoca al homenaje de la memoria: “Y tú me devolverás los cuerpos [...]; y encenderán, encima, lámparas eternas donde arderán óleos santos, y mostrarán a los viajeros piadosos todos esos huesecillos blancos esparcidos en la noche” (273).

La elección de la frontera como escenario privilegiado de “La parte de los crímenes” excede las

nociones habituales atribuidas al concepto de “frontera” y a los sinónimos que la rodean. No ya sólo entonces la frontera material: política, económica, cultural, racial entre México y Estados Unidos, sino también las fronteras de una modernidad desquiciada, un espacio simbólico en el que importan más las transiciones que la ilusoria fijación de límites, un ambiente más cercano a las películas de Robert Rodríguez –que por cierto también aparece en *2666*–, que a la investigación sociológica tradicional o el informe científico. No sólo *Del crepúsculo al amanecer*, también *Machete*, en la que la estética de la mezcla parece potenciar el mensaje: “Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros”. La noche inacabable de Santa Teresa, encrucijada de la modernidad, muta de escenario de placer a escenario del crimen: el exceso, lo ilícito pero sobre todo la mezcla y la simultaneidad lo vuelven poroso, inasible; una complejidad en la que mundos campesinos en transición conviven con formas capitalistas y precapitalistas de producción y se hunden en basurales y barriadas en emergencia siempre al borde de la disolución.

Aun así, la conocida prepotencia de la historia suele sostenerse o pensamos que se sostiene o deseamos que se sostenga en un orden mínimo, esperanza que los crímenes de mujeres vienen a quebrar por su demasía, el exceso emocional que busca una salida estética y ética para la narración de lo espantoso. Una de las estrategias de Bolaño pasa por desencajar, literalmente, sacar de caja, la rutina policíaca en que se hunden los crímenes a través de un movimiento que articula intensificación y distanciamiento. Esconde el nombre de la ciudad; al rebautizarla como Santa Teresa realiza un gesto que simultáneamente la deslocaliza respecto de la crónica o del verosímil periodístico y la relocaliza respecto de la literatura: la Santa Teresa de *Los detectives salvajes* pero también la Santa María de Onetti o Yoknapatawpha, el condado sureño de Faulkner. Una distancia discursiva que, al emanciparlo de lo puramente testimonial, intensifica el espacio otorgado a la invención tanto del nombre como de la biografía adjudicada a cada

una de las ciento diez mujeres cuyas muertes narra 2666. Ni uno solo de los nombres coincide con los documentados por González, es más, si en algún caso es posible por la característica monstruosa del crimen reconocer un tipo excepcional de vejación, su atribución no coincide con los datos del testimonio periodístico. Serán biografías apócrifas.

Las biografías apócrifas

Las biografías apócrifas de Bolaño, tan en la línea de los desafortunados escritores de *La literatura nazi en América*, o de las vidas de artista que pueblan sus cuentos y novelas, reescriben ahora las vidas de mujeres “anónimas”, su escritura las saca del desconocimiento y las vuelve “públicas”: obreras de las maquiladoras, niñas estudiosas, madres solteras, mujeres solas, prostitutas, madres de familia, esposas fieles, jóvenes independientes que buscan su lugar en una sociedad en la que las ilusiones sustentadas por el pensamiento ilustrado sólo parecen pervivir en ellas. En cierto sentido, el conjunto podría ser leído casi como una antología de vidas parecida a la que recogió Foucault: “Existencias contadas en pocas líneas o en pocas páginas, desgracias y aventuras infinitas recogidas en un puñado de palabras” (Foucault: 121). Es como si el gesto de recuperar la memoria de vidas tan breves que apenas si han dejado huella se propusiera como un desafío al olvido, la oscuridad y el anonimato, como si sólo la escritura las pudiera convertir en vidas singulares, únicas.

Los cuerpos de las muertas de Santa Teresa ingresarían por esta vía a la galería de las representaciones de la corporalidad con que la pintura del siglo XVII acompañó la práctica médica e investigativa y que terminó constituyendo a la anatomía en un método estético y clínico. Con el pasaje del desmembramiento secreto y condenable de los cuerpos a la institucionalización de la anatomía, crecieron no sólo la ritualización del acontecimiento sino el carácter sacerdotal del oficiante: el médico anatomista, protagonista de ese proceso por el cual la ceremonia se constituye en espectáculo y por el que los cuerpos se

vuelven objetivables y diseccionables. El gesto de la pintura al atrapar el instante, el ordenamiento y la disposición de los personajes y los instrumentos del oficio sentó las bases de lo que Wolfgang Bongers, que ha estudiado, entre otras, las pinturas de Rembrandt, llama el “voyeurismo popular médico-científico” (Bongers: 92). Una tradición de la que sería posible considerar herederas a numerosas configuraciones mediáticas entre las que se destacan en la actualidad las series de TV. La lógica espectacular de los medios de comunicación que trabajan sobre los cuerpos de las víctimas del crimen (*CSI* en tres grandes ciudades de los Estados Unidos, *Dexter*, *Bones* y las que se suman cada temporada); las que operan literalmente sobre los cuerpos vivos de los enfermos en un alarde de ensayo y error (las series de médicos y notoriamente *Dr. House*); las que manipulan los cuerpos como parte de una ceremonia fúnebre (*Six Feet Under*) muy diversa, por cierto de la que despliega *Final de partida* (Yojiro Takita, 2008), película japonesa en la cual el ritual adquiere acentos de trascendencia moral mucho más allá del sentimentalismo y hasta del ocasional humor de la serie californiana.

El poder de las imágenes

La mención a la fotografía, que en “La parte de los crímenes” apenas parece registrar el rol instrumental propio de las prácticas forenses –distanciamiento entre observador y observado–, estaría actuando como la contracara en que se constituyó la exposición organizada por Wieder en un departamento capitalino al filo de la madrugada en *Estrella distante*. Un espectáculo artístico: cientos de fotos en las paredes y en el techo creaban una escenografía agobiante propia de las capillas barrocas en las que ángeles, demonios, hombres, flores, frutos, fragmentos, objetos insignificantes o de fuerte carga simbólica cubren casi demencialmente el espacio:

La exposición sigue un plan: un infierno (el techo), en las

cuatro esquinas, una epifanía; en otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco: ¿nostalgia y melancolía? Símbolos: la portada de un libro, una joven rubia “que parece desvanecerse en el aire”. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso de cemento (Bolaño 1996: 98).

Aún en un mundo atiborrado de imágenes, las *disjecta membra*, ya no en sentido figurado, que despliega Wieder horrorizan a los espectadores porque en su *hybris* ha sobrepasado los límites; al sobrereactuar su propia poética con un despliegue de fotos, y como luego sabremos de notas escritas a máquina, frente a un mundo que se desea ofuscado, es decir, sin palabras ni imágenes, ha instalado una paradoja.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce que es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea.

Con su intervención que se pretende como una acción poética en la que confluirían el nuevo régimen político –la dictadura– y el arte de vanguardia, Wieder invierte el sentido del uso de la fotografía por el sistema que se pone rápidamente en funcionamiento y vuelve las cosas a su lugar: las fotografías serán incautadas por la autoridad militar y se convendrá un pacto de silencio que frustra la ambición del poeta asesino de pasar a la historia del arte.

El poder, que reconoce la peligrosidad de la fotografía, como ha analizado Benjamín (64), no puede sin embargo sustraerse a su carácter ilustrador: lo que Didi-Huberman refiriéndose a la ingente cantidad de fotografías procesadas en los laboratorios de Auschwitz llama el “narcisismo burocrático” (Didi-Huberman: 36). De allí que los restos de ese material fotográfico que testimonió la muerte en los campos, por una parte, y las fotos narradas

en la ficción de Bolaño (las forenses de 2666 pero también las de Wieder en *Estrella distante*), puedan articularse, cualquiera sea su origen, como relatos que asocian por el lado de las víctimas, imagen y memoria.

El levantamiento del cuerpo

Si por esos cuerpos vejados, semidesnudos –las más de las veces recogidos en basurales– se hace pasar la historia íntima de la frontera, se entiende la decisión estética y política de poner esa corporalidad herida en primer plano tanto en su particularidad como en el escándalo de su proliferación: una voluntad estética que desde la comprobación del crimen propone una pregunta por el origen y trasciende el prejuicio de la irrepresentabilidad. La estrategia apunta también a la desnaturalización del discurso forense, quizás el más barroco y el más estatizado de los discursos burocráticos (Manzoni 2004). El levantamiento del cuerpo, término jurídico pero también religioso designa “el procedimiento por el cual un fiscal ordena el retiro de un cadáver del lugar en el cual fue hallado” y requiere el cumplimiento de pasos en los que intervienen la observación y necesariamente la fotografía; ritos legales y seculares necesarios para el pasaje a la autopsia: la inspección del lugar, el examen de los vestidos de la víctima y el examen exterior del cuerpo.

Si las escenas del levantamiento de los cuerpos, con toda su carga simbólica y ritualizada, exponen a las víctimas en su carnalidad y en su humanidad y las personalizan, lo mismo que las biografías apócrifas plagadas a veces de menudos detalles muy personales, el espectáculo en 2666 ha sido absolutamente secularizado, al revés de lo que hace Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* que, irónicamente, lo relaciona con el catolicismo: “Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver; ay, no se realizará más. Una institución tan entrañable, tan colombiana, tan nuestra... Nunca más” (Vallejo: 34).

Pero aun si el texto de Bolaño parece instalado en la pura secularidad, sorprende que casi al comienzo

del recuento de los crímenes civiles introduzca el crimen religioso: los asesinatos de sacerdotes, la profanación de las figuras de los templos y de los propios templos con la consecuencia de que la corporalidad literalmente desatada del desconocido profanador, al que la prensa bautiza como El Penitente, provoca en las autoridades más atención que los crímenes de mujeres. En ese juego complejo entre lo sagrado y lo profano, en que la violencia sobre las imágenes religiosas parece confundir y desestabilizar el misterio de la divinidad en la sociedad secularizada, la denuncia de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos proviene de un sacerdote que identifica el verdadero peligro en lo que podría ser una relectura de la concepción religiosa adaptada a los nuevos tiempos: si el cuerpo es el templo del alma, la profanación de los cuerpos debería ser mayor objeto de escándalo que la profanación de los templos; mensaje que la sociedad secularizada parece no registrar.

Torbellino de mundos

La decisión de circunscribir estas primeras reflexiones sobre *2666* a una de las cinco partes que la integran, en realidad a algunos de los sentidos que proponen los detalles de ese complejo fragmento, no pone límites a otros seguimientos: sucede que los cuerpos de las mujeres asesinadas son cuerpos escritos y llevan en sí, como el texto se ocupa de sustentar, las marcas de una escritura criminal. Entonces, el rastreo de esas huellas podría dar lugar, en otra lectura, a una gramática propia del género policial lo que, a su vez, llevaría a percibir en el tejido narrativo de *2666* el cruce de todos los caminos y el ensayo de todas las retóricas: novela policial, de aprendizaje, sentimental, académica, de guerra, de enigma, novela negra, narconovela: combinación desprejuiciada y salvaje de violencia, humor, alta cultura y cultura popular, referencias cinematográficas, musicales y literarias; torbellino de mundos, historias, espacios culturales y geográficos, acumulación de datos verdaderos y datos apócrifos: todo desplegado en un lenguaje que, aun en la articulación de lo espantoso, juega a la neutralidad y a una engañosa simplicidad, y que quizás por eso lo intensifique.

*Celina Manzoni. Dra. en Letras (UBA). Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana. Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Directora del Grupo de Estudios Caribeños (UBA). Ha impartido cursos y conferencias en universidades de América y Europa. Publicó numerosos artículos de la especialidad en revistas académicas nacionales e internacionales. Recibió el premio Ensayo Internacional 2000 de *Casa de las Américas* por *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. En 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*. Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (1994); *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (1995); *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana: 1990-2000* (2003); *Violencia y Silencio. Literatura Latinoamericana contemporánea* (2005); *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina* (2007); *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (2009) y *Rupturas* (2009), volumen VII de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, Walter (1992). “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bongers, Wolfgang (2006). “El pensar anatómico: Rembrandt, Sebald, Hierro”. En Bongers, Wolfgang y Tanja Olbrich (comps.). *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Castellanos Moya, Horacio (2005). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria*

- visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate.
- González Rodríguez, Sergio (2003) [2002]. “La vida inconclusa”. En *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Grimson, Alejandro (2003). “Disputas sobre las fronteras”. En Michaelsen, Scott. David E. Johnson. *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levi, Primo (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.
- Manzoni, Celina (2004). “Fernando Vallejo y el arte de la traducción”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. 651-652: 45-55.
- Manzoni, Celina (2010). “Torvelhino de mundos”. En Suplemento “Prosa & Verso” de *O Globo*, Rio do Janeiro, Brasil, 15/maio/2010. Traducción al portugués de Guilherme Freitas.
- Manzoni, Celina (2011). “Escritura de los límites: hipébole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. En Janett Reinstädler (coord.). *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid: Vervuert.
- Nitschack, Horst (2008). “Roberto Bolaño 2666. Los sujetos múltiples o cómo resistir a la violencia”. En Jenny Haase, Janett Reinstädler y Susanne Schlünder. *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

Filmografía citada:

- Del crepúsculo al amanecer*, 1996. Robert Rodríguez.
- Machete*, 2010. Robert Rodríguez.
- Okuribito*, 2008. Yojiro Takita.