

**sin título**  
operaciones de lo visual en  
2666 de Roberto Bolaño

Anna Kraus

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Anna Kraus, 2018

© Almenara, 2018

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-24-6

Imagen de cubierta: Detail of a bird from Attributes of Beg-tse  
in a Tibetan «rgyan tshogs» banner.

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

*para luap*



Nous, sorciers, nous savons bien que les contradictions  
son réelles, mais que les contradictions réelles ne sont  
que pour rire.

Gilles Deleuze y Félix Guattari



## COMIENZO

Le potentiel des œuvres d'art est de modifier  
nos radicaux.

Georges Didi-Huberman

### PERSPECTIVAS

#### *liminar*

En una carta a su amigo Pierre Louÿs, Paul Valéry escribe lo siguiente:

Te miras en el espejo, gesticulas, sacas la lengua... Bien. Supón ahora que un dios maligno se divierta en disminuir insensatamente la velocidad de la luz. Estás a cuarenta centímetros de tu espejo. Primero recibes tu imagen después de 2,666... milésimas de segundo. Pero el dios se ha divertido concentrando el éter. Y ahora tú te ves después de un minuto, un día, un siglo, *ad libitum* [a elección]. Te ves obedecer con retraso. Compara esto con lo que sucede cuando buscas una palabra, un nombre «olvidado». Este retraso es toda la psicología, que se podría definir paradójicamente: lo que ocurre entre una cosa... ¡y ella misma! (citado en Agamben 2007: 125-126)

Será una coincidencia que en esta carta, escrita hace más o menos cien años, aparezcan las cifras que dan nombre a la gran novela de Roberto Bolaño, pero desde la perspectiva del trabajo que aquí comienza es una coincidencia prodigiosa. Relacionar, a través de Valéry, el título enigmático de la obra del autor chileno con las condi-

ciones inadvertidas de nuestra visión del mundo y de nosotros mismos permitiría dar cuenta de lo importante que es, en *2666*, la cuestión filosófica de la representación. Imaginar las cifras «2666» como la indicación de la «normalidad» de una visión –como es normal, en nuestro mundo, que el reflejo del espejo duplique nuestros gestos con perfecta sincronización– provocaría toda una serie de interrogantes sobre las dimensiones inadvertidas de la representación literaria, sobre sus implicaciones filosóficas y sobre las consecuencias éticas para el lector, cuya posición «normal» de sujeto pensante separado del mundo-objeto del conocimiento, de pronto, se vería como menos obvia. En la idea-juego de Valéry, la introducción de un retraso en la imagen que «normalmente» confirma la presencia del sujeto vidente ante su propia consciencia opera un desplazamiento en el seno de la visión: el sujeto cartesiano de la metafísica occidental ya no «se ve viendo»; es más, el análisis de la representación del mundo que le ofrecen sus sentidos pierde credibilidad.

El presente trabajo desarrolla una reflexión sobre la visualidad en *2666* de Roberto Bolaño, repiensa su función y sus implicaciones semánticas desde distintos ángulos. No se trata tanto de analizar las diferentes representaciones visuales descritas en el texto –pinturas, grafitis, fotografías, películas, dibujos– como de interrogar las dimensiones que subyacen a lo visual: su carácter sistémico, su dinámica deformadora, su infiltración en la materia textual. Llevar adelante una investigación dedicada al registro «visual»<sup>1</sup> en la escritura de Bolaño tiene por objetivo elucidar un aspecto poco reconocido, pero esencial

---

<sup>1</sup> La palabra *visual* se pone entre comillas en los instantes donde precisamos poner de relieve un metanivel de nuestros enunciados. Al mismo tiempo, este mínimo gesto pretende llamar la atención sobre la convencionalidad implícita en el uso de este adjetivo cuando se trata de representaciones literarias, donde sólo su materialidad es estrictamente visual. El problema de la «visualidad» de *2666* se comenta en lo que sigue con el propósito de establecer un fundamento coherente para las reflexiones posteriores.



para su obra: lo visual –y aquí la hipótesis central de las páginas que siguen– parece ser, en esta literatura, portador de un germen auto-subversivo, cuyas características agrietan y hacen temblar los fundamentos impensados de la representación. Esta orientación permite aproximarse al origen de una inquietud que resulta determinante en la narrativa de Bolaño, la cual, sin embargo, no se explica plenamente con el transcurso de la trama ni con las imágenes evocadas, ni tampoco se reduce al «estilo». En términos más específicos y a partir de un examen detenido de los mecanismos velados de lo visual en *2666*, se plantean aquí interrogantes acerca de la representación, cuya tradición, desde la *República* de Platón, se ha pensado a través de la metáfora de la visión como el sentido-herramienta de conocimiento por excelencia<sup>2</sup>. En las páginas que siguen, la desestabilización clandestina pero insistente, la puesta en temblor y no una contestación revolucionaria de la representación –aquí relacionada con lo «visual»– se pondera no sólo en términos estéticos y filosóficos, sino también insistiendo en sus implicaciones éticas.

Con el propósito de elucidar el pensamiento subyacente a la representación y en aras de leer lo «no-dicho» pero esencial para la obra, partemos del concepto de «filosofía literaria», elaborado por Pierre Macherey, quien –en consonancia con Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault y Philippe Lacoue-Labarthe, entre otros– resalta la imposibilidad de separar la literatura tanto de la filosofía como del sinsentido<sup>3</sup>. En *À quoi pense la littérature*, Macherey

---

<sup>2</sup> Martin Jay destaca la importancia, en varias de las lenguas europeas, de las numerosas metáforas que relacionan la visión con el conocimiento, la comprensión y el poder, y vincula este fenómeno con la larga tradición filosófica que privilegia la visión como el sentido más noble y como la herramienta principal de la aprehensión del mundo (1995: 1-4).

<sup>3</sup> Macherey se concentra en el lazo profundo que hay entre la escritura y el pensamiento, aunque a su argumento cabría añadir la imposibilidad de definir la literatura en sí. Terry Eagleton, en la introducción a su teoría literaria (1996),

defiende la «vocation spéculative» de la literatura, sosteniendo que ésta tiene el valor de una experiencia de pensamiento (1990: 10). Su argumento se posiciona en contra de la existencia de discursos «puramente literarios» o «puramente filosóficos» –los unos y los otros tejidos heterogéneos, imposibles de desenredar–, y puntualiza que la relectura, a la luz de la filosofía, de obras consideradas como pertenecientes al ámbito de la literatura «ne doit être en aucun cas les faire avouer un sens caché, dans lequel se résumerait leur destination spéculative» (1990: 10). En cambio, se trata de demostrar su condición plural, es decir, susceptible de ser leída desde una variedad de aproximaciones. En este sentido, las interrelaciones entre «lo filosófico» y «lo literario» son, según Macherey, distintas y operan en diferentes niveles del texto, ya sea en las «superficiales» referencias históricas o en la subordinación del texto a un compromiso ideológico. Entre las configuraciones enumeradas por el pensador francés, una de ellas aborda la tensión entre literatura y filosofía de un modo que consideramos esencial para el estudio de *2666*:

l'argument philosophique remplit à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel: c'est ce qui se passe lorsqu'il dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le monde de sa narration. (Macherey 1990: 11)

La condición plural de la literatura, es decir, su susceptibilidad a una variedad de aproximaciones, constituye la base conceptual

---

desarrolla la cuestión de lo vaga que es la categoría «literatura»: puesto que su «esencia» (de haber tal cosa) no se ubica ni en la forma, ni en la temática, ni en la función que el texto pueda cumplir ni tampoco en su valor, que depende del contexto social e histórico del lector, la «literatura» muchas veces incluye textos que con el paso del tiempo llegan a trasladarse a categorías tan disímiles como la filosofía, la historia u otras.

de nuestros desarrollos. A partir de 2006, se busca elaborar una reflexión sobre la inestabilidad auto-subversiva de lo visual en diálogo con la teoría e historia del arte del siglo xx y de principios del xxi. En *Fuera de campo* (2006) Graciela Speranza, según aclara en una entrevista (Libertella 2006), desarrolla una «especulación crítica» sobre la interacción entre pensamiento, visión y palabra dentro del arte y la literatura argentinos del siglo xx. Speranza propone pensar esta interacción a partir de la influencia de la obra de Marcel Duchamp. Para ello dispone su análisis *fuera de campo* –fuera de cualquier campo delimitado–, y acentúa la libertad y la persistencia de ciertas ideas, intuiciones y preocupaciones que, viajando entre medios y épocas, reaparecen con disfraces diferentes, en encuentros fecundos y dinámicos con su entorno. Guardando las distancias en cuanto a la ambición y la envergadura de esa empresa, el presente estudio querría inscribirse en esa tradición crítica que rastrea las derivas de ideas y las hermandades de preocupaciones estéticas, filosóficas y éticas por encima y a pesar de las diferencias esenciales entre artes y medios.

En este marco, es importante recordar que las artes plásticas han atravesado la misma crisis de representación que afectó al pensamiento occidental por lo menos desde Nietzsche<sup>4</sup>. En otras palabras, han tenido que enfrentarse de modo directo con su tradicional e inherente visualidad, operando, por ello mismo, en el seno de la más potente metáfora del conocimiento del mundo. El marco específico de la reflexión metarrepresentacional de las artes visuales dota sus procedimientos de una nitidez especialmente relevante para el presente estudio, preocupado por el cuestionamiento de la representación a través de lo visual. Por consiguiente, los procedimientos que las artes plásticas emplean en sus modos de expresión frente a la vacilación del

---

<sup>4</sup> «Nietzsche's declaration "God is dead!" does not imply the end of the absolute and truth, but the end of *representations* of the truth that have held sway over Western civilization» (Vianello 2009: 33-34; énfasis del original).

aparato representacional –en el *ready-made*, en el monocromatismo, en la abstracción, en el minimalismo, en el arte conceptual, en el performance, en el *body art*<sup>5</sup>...– se evocan con el fin de sentar las bases que nos permitan hablar de una literatura corroída, como es sabido, por una inquietud semejante. No obstante, es preciso aclararlo, éste no pretende ser un estudio intermedial ni comparativo, pues no indaga las respectivas similitudes y diferencias técnicas, estilísticas y estructurales entre las artes. Sin ignorar ni subestimar la especificidad irreductible de sendos idiomas, proponemos pensar el tratamiento de lo visual en la obra de Bolaño como vía de acceso a la reflexión filosófica sobre la representación, cuyos desarrollos serán puestos en diálogo con una reflexión llevada a cabo –con herramientas y predisposiciones expresivas diferentes– en el ámbito de las artes plásticas.

Dicho de otro modo, desde la perspectiva «visual» que proponemos aquí, *2666* es leída como una obra escrita en el ámbito de la cultura occidental, marcada tanto por la experiencia del famoso giro pictórico como por la gradual desmaterialización de las artes plásticas y la creciente denigración de lo visual y, con ello, del ojo, diagnosticada por Martin Jay (1995). La reflexión que sigue parte de la convicción de que *2666* no sólo es obra de un autor-lector voraz de literatura y de filosofía, sino también de un anarquista autoproclamado, preocupado por las artes y por las revoluciones (Bolaño 2009, Braithwaite 2011: 37); una obra, en otras palabras, impregnada por el pensamiento que, en sus múltiples modos de expresión, explora territorios que se extienden más allá de los límites de la ontología. Las imprints de un pensamiento inquieto y dinámico que recorre la obra de Bolaño son, precisamente, aquellas que consideramos decisivas –tal y como lo han sido en la de Samuel Beckett, Maurice

---

<sup>5</sup> Adviértase que en las páginas que siguen no se hace referencia a la totalidad de corrientes y conceptos enumerados aquí, sólo se mencionan con el fin de delinear algunos puntos esenciales del desarrollo del arte contemporáneo preocupado por su propia representacionalidad.

Blanchot, Edmond Jabès, Marcel Broodthaers, por sólo mencionar unos pocos— y que como tales constituyen el objeto del trabajo que aquí lentamente comienza.

Con el objetivo de interrogar la autoridad de la representación en 2666, cada parte de la presente reflexión aborda una dimensión diferente, por lo cual no se da un sistema teórico general ni un aparato metodológico-interpretativo único. Más bien, en la construcción intelectual que sigue, pretendemos aplicar metafóricamente el concepto arquitectónico de *Raumplan*, propuesto por Adolf Loos<sup>6</sup>: en la distribución interior de espacios en un edificio, la altura de cada pieza corresponde a su especificidad; se rompe así con la norma de la división vertical según plantas uniformes y se evita una homogeneidad artificial. Lo anterior quiere decir que las voces con que dialogamos son introducidas a medida desarrollamos nuestra reflexión, lo cual de ese modo revela indirectamente su carácter heurístico.

### *¿obra visual?*

Como sabemos desde, por lo menos, el *Laocoonte* de Lessing (1766), hablar de la «visualidad» de un texto literario resulta problemático y requiere ciertas advertencias preliminares. Dada la especificidad del texto literario, cuya *modalidad* dominante es la semántica (término propuesto por Lars Elleström, 2010a), es decir, donde la «visualidad» suele ubicarse no en el significante mismo (la materialidad del texto), sino en su significado simbólico (la virtualidad del sentido de las palabras), es necesario comenzar esbozando los distintos niveles donde es posible leer la visualidad en 2666 de

---

<sup>6</sup> Adolf Loos (1870-1933) fue un arquitecto y teórico de la arquitectura austriaco. El gesto retórico de evocar el *Raumplan* está robado del trabajo interdisciplinario de Penelope Haralambidou (2013).

Bolaño. De esta forma, buscamos precisar cuáles son los espacios que nos proponemos explorar.

Ante todo, la imagen forma parte de la representación, es decir, el texto la «da a ver» a través del procedimiento que suele llamarse *écfrasis*<sup>7</sup>; tal es el caso de la descripción del autorretrato de Edwin Johns incluida en «La parte de los críticos» (76<sup>8</sup>). Las imágenes oníricas y otros tipos de visiones, para simplificar las cosas, también pueden incluirse bajo el paraguas *ecfrástico*, aunque su inmaterialidad e invisibilidad esenciales no dejen de plantear dificultades metodológicas. A otro nivel, la imagen es un tema: el texto comenta uno u otro medio visual, como sucede, por ejemplo, en la conversación de Fate con el recepcionista sobre la televisión (428). Ambas cosas –imagen como representación e imagen como tema– contribuyen a la construcción del mundo representado y en cuanto tal han sido trabajadas con insistencia por los críticos de la obra de Bolaño.

En un nivel más abstracto se sitúa el aspecto impensado y determinante de la visualidad que Kaja Silverman, en diálogo con los trabajos de Jacques Lacan, denomina «pantalla». La definición que propone es la siguiente: «the repertoire of representations by means of which our culture figures all of those many varieties of “difference” through which social identity is inscribed» (1996: 19). La pantalla, según la conceptúa Silverman, forma parte del «régimen escópico», el cual, de acuerdo con Miguel Ángel Hernández Navarro, comprende todo aquello que forma nuestra percepción de la

---

<sup>7</sup> La complejidad de la *écfrasis* que, en 2666, obtiene un carácter procesal y performativo, es objeto de mi artículo «Geometry Book in Midair. Ekphrasis in Amalfitano's Backyard» donde demuestro la insuficiencia del término según lo define el discurso teórico actual. El artículo forma parte de la antología de textos teóricos sobre la *écfrasis* bajo la coordinación de Heidrun Führer, *Making the Absent Present*, cuya publicación está prevista para el otoño de 2018.

<sup>8</sup> Dada la abundancia de referencias a 2666, éstas se indican sólo con la paginación, sin poner el nombre del autor ni la fecha de publicación.

realidad en un momento dado: las normas sociales, los imaginarios culturales, el arte, la comunicación y el archivo visual, en el sentido foucaultiano, que en cada momento determina nuestra habilidad de percibir las cosas de un cierto modo (2007: 27). En este marco, hay que subrayar que el régimen escópico implica un dinamismo doble, ya que el concepto se refiere no sólo al modo en que la realidad influye en nuestra visión del mundo, sino también en la proyección hacia afuera o visualización de nuestros propios deseos, temores y esquemas culturales y sociales. En otras palabras, se trata no sólo de la «construcción social de la visión» sino, simultáneamente, de la «construcción visual de lo social» (Mitchell 2010: 39). Este aspecto de la visualidad influye en el imaginario implícito de la ficción literaria que comentamos aquí, cuyas características se trasladan a la realidad que construye la ficción en diálogo con aquella desde la que ésta surge. Con esas concepciones implícitas suelen emparejarse métodos de decodificación, desciframiento e interpretación de lo visible, la mayoría de las veces también inadvertidos. Se trata, entonces, de toda una legión de convenciones y hábitos perceptivos e intelectuales que rigen y ordenan la representación, sin necesariamente comentar ni mencionarse en el texto.

En el texto, además del trabajo apenas advertido de la pantalla y del régimen escópico presente, hay otra visualidad operativa en un nivel no incluido en el universo diegético, pero inseparable de él. Esta visualidad no pronunciada –Julia Kristeva la llama lo «semiótico» y Jean-François Lyotard la denomina lo «figural»– soporta y corroe la representación por dentro, sin devenir su objeto: es la «visualidad» de la forma de expresión, su ritmo y su musicalidad, por ejemplo, y constituye un proceso inherente al lenguaje que participa en la producción de sentido más allá de las leyes de lo simbólico, estallándolo más que reforzándolo. Esta «visualidad», en sí invisible, es inseparable del tejido representacional de la escritura y resulta, por ello, esencial para la reflexión filosófica sobre la representación en cuanto tal.

Finalmente, al explorar en *2666* las dimensiones ocultas de la visualidad como espacios de reflexión filosófica sobre la representación, no puede omitirse la forma gráfica de este texto. Parecería obvio que la obra de Bolaño no se inscribe en la tradición que, a lo largo del siglo xx, interroga la materialidad de la escritura –tanto plástica como sonora y tangible–, de Mallarmé a las vanguardias históricas, o de la poesía concreta a la literatura experimental que en los últimos años enriquece sus procedimientos expresivos mediante la virtualidad y la interactividad de los nuevos medios. Y sin embargo, la reflexión acerca de la materialidad y la práctica alternativa de la escritura no deja de ser un tema recurrente en la obra de Bolaño. Considérese, por una parte, su prehistoria como miembro fundador del infrarrealismo, que –como otros movimientos artísticos vitalistas de aquella época, la Internacional Situacionista en Europa, el movimiento internacional Fluxus o el conceptualismo en Brasil– intentaba hacer de la vida misma el *locus* de la poesía; por otra parte, encontramos en su producción narrativa una permanente preocupación por ese tipo de prácticas de escritura, ya sea en la versión ficcional del infrarrealismo, el realismo visceral (*Los detectives salvajes*), o bien en el arte aéreo y los sangrientos poemas fotográficos de Carlos Wieder (*Estrella distante*); en otro aspecto se puede considerar la experimentación con la forma impresa en algunos de sus cuentos, tal es el caso de «Carnet de baile» (*Putas asesinas*) y de «Dos cuentos católicos» (*El gaucho insufrible*). Dado lo anterior, consideramos la escritura del autor chileno como consciente de su propia materialidad. Desde nuestra perspectiva, esto implica que la organización visual del texto impreso participa de manera significativa en la totalidad de la representación literaria, ya que, según observa José Ramón Ruisánchez Serra, «en Bolaño importa todo» (2010: 389). Esto significa que nuestra reflexión crítica atiende tanto a la inclusión, en *2666*, de elementos visuales como, en un nivel menos obvio, a la organización visual-espacial del texto impreso.



2666

«Una buena novela es [...] una novela que se entiende menos que una mala novela. *2666* es una gran novela porque no se entiende casi nada, aunque durante sus mil y tantas páginas persiste una ilusión de conocimiento, una inminencia», afirma Alejandro Zambra (2012: 144). En 2017, a más de una década de su publicación, *2666* apenas necesita presentarse y, sin embargo, sigue poniendo trabas a la empresa del entendimiento. Compuesta de cinco «partes» que en total ocupan 1 119 páginas (en la edición de Anagrama), es una obra inacabada (1 121), pero coherente y de una complejidad extraordinaria. Además del título-paraguas, lo que une las cinco secciones de la novela es un lugar geográfico en el que converge su trama: la ciudad de Santa Teresa, trasunto ficcional de Ciudad Juárez, lugar infame si se considera la serie de más de 700 asesinatos irresueltos<sup>9</sup>. Las víctimas son mujeres jóvenes que, desde enero de 1993, han sido encontradas a lo largo y ancho del desierto de Sonora. En la elaboración de la obra Bolaño se sirvió del trabajo documental del periodista Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002), cuya precisión pericial en el tratamiento de los detalles es reconocible en la cuarta sección de *2666*, «La parte de los crímenes», donde encontramos más de 100 descripciones forenses de los cadáveres femeninos.

Dada la futilidad de resumir esta «novela maximalista» (Ercolino 2014), tiene sentido presentar, en términos muy generales, las cinco entidades narrativas que la componen: «La parte de los críticos», «La parte de Amalfitano», «La parte de Fate», «La parte de los crímenes» y «La parte de Archimboldi». En la primera sección, cuatro académicos europeos, obsesionados con la obra de Benno von Archimboldi

---

<sup>9</sup> Este número de muertas corresponde al año 2012, según Wikipedia (<[https://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidios\\_en\\_Ciudad\\_Ju%C3%A1rez](https://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidios_en_Ciudad_Ju%C3%A1rez)>). En 2002, Sergio González Rodríguez, en *Huesos en el desierto*, documenta los casi 400 crímenes perpetrados hasta entonces.

—un escritor notoriamente ausente y de quien ni siquiera conocen su rostro— deciden ir en busca de su venerado autor. Tres de ellos viajan hasta Santa Teresa para intentar dar con él. En su «parte» de *2666*, Amalfitano, chileno, profesor de filosofía, acaba de mudarse con su hija Rosa a esa misma ciudad lúgubre del norte mexicano, donde la realidad agobiante y la omnipresente violencia lo llevan al borde de la locura. Fate es un periodista afroamericano que, a causa de la muerte inesperada de un colega de la sección de deportes, es enviado a cubrir un combate de boxeo en Santa Teresa. No obstante, una vez allí, lo que despierta su interés genuino no es el boxeo, sino la serie de crímenes irresueltos, que protagonizan la cuarta sección de la obra de Bolaño. En la última «parte» de *2666*, el lector llega a conocer la vida de Hans Reiter, prusiano nacido en 1920 y soldado de la Wehrmacht, quien deviene Benno von Archimboldi, pero la presentación de su obra no pasa de la enumeración de títulos y un par de resúmenes lacónicos. Aunque la trama de esta última sección de la novela de Bolaño no transcurre en Santa Teresa, allí desemboca cuando Archimboldi emprende un viaje a México, pues en esa ciudad su sobrino está acusado de haber cometido varios de los crímenes contra mujeres.

En la totalidad de la producción del autor chileno, *2666* ocupa un lugar privilegiado, no sólo por ser su última y más larga obra, sino porque en ella convergen las más importantes líneas temáticas y estructurales que atraviesan su literatura, y se desenvuelven con una mayor complejidad y madurez estética. La crítica ha comentado la escritura de Bolaño en términos de «autofagia» (Manzoni 2003), refiriéndose al procedimiento clave de esa «obra total» (Gras Miravet 2005) que no deja de expandirse, de reelaborarse o de repetirse introduciendo diferencias, de modo tal que en cada fragmento pueda percibirse la totalidad, como si se tratara de un producto de la geometría fractal (Bolognese 2009). Efectivamente, sin abandonar la predilección bolañesca por un dinamismo al estilo de la novela negra, *2666*

—como, por ejemplo, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *La pista de hielo*— entreteje el mal con la literatura y el sexo, borra los límites de la cordura coqueteando con fenómenos parapsicológicos —como antes *Monsieur Pain*, *Amuleto* o *Nocturno de Chile*— y con aquellos propios de la ficción; ofrece, en suma, una de las más sugestivas y cruentas imágenes del femicidio juarense. Tal vez esta proximidad testimonial del relato con los hechos reales determina la excepcionalidad del último trabajo del autor chileno, aunque ésta no fue la primera vez que la violencia histórica ocupó un lugar central en su escritura —basta con mencionar *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*. En 2666, más que en ninguna de sus novelas, un mundo ficticio-testimonial se apoya en el andamiaje de una representación literaria autoconsciente, multifacética y heterogénea<sup>10</sup>.

Más allá de la extensión considerable de 2666, de su lugar privilegiado en la totalidad de la producción literaria de Roberto Bolaño, y de la innumerable cantidad de reconocimientos que ha recibido por la fuerza sugestiva con que reelabora acontecimientos reales, su elección como fuente primaria de una reflexión acerca de una estética visual que desafía su propia representacionalidad podría parecer dudosa. ¿Por qué —con razón nos podrían preguntar— empeñarse en adjudicarle rasgos subversivos a una novela más bien tradicional, la única, además, en toda la producción del autor chileno que insiste abiertamente en sus lazos estrechos con la realidad? ¿Por qué no centrarse —si uno pretende comentar a un Bolaño menos convencional— en *Amberes*, *Amuleto*, *La literatura nazi en América* o *Los detectives salvajes*? La respuesta a esas preguntas hipotéticas reside tanto en el carácter «testimonial» (López Badano 2010) de la última obra de Bolaño como en nuestro marcado interés por la dimensión

---

<sup>10</sup> Esta tensión interior que dinamiza el texto que nos ocupa, parece corresponder con lo que Stefano Ercolino denomina «realismo híbrido»: «a particular fictional dimension of the representation in which mimesis and anti-mimesis are inextricably fused [...] an aesthetic refoundation of mimesis itself» (2014: 161).

filosófica y ética de los planteamientos estéticos. El gesto de desafiar la representación desde adentro puede ser concebido como un procedimiento de extrañamiento: el texto, de vez en cuando, parece corroído por una incoherencia interior, así que un lector atento tiene que notarlo. Pero, ¿notar qué? La escritura misma, la máquina textual como estructura, estilo, construcción ficcional: como una representación compleja, como un ejercicio mimético, el cual, sin embargo, se niega a representar de un modo transparente y enuncia su mismo enunciado. La escritura es aquí autorreflexiva: dice que dice, dice que se dice, *sin decirlo*. Agrietada por desplazamientos e inconsecuencias apenas perceptibles, la representación se presenta como tal, sin representar. Es como una tregua de la mimesis: se da a ver que algo no se da a ver, o se da a ver que, por lo general, casi ininterrumpidamente se está dando a ver.

La puesta al descubierto de la representación en su escisión epistemológica evoca las grandes preguntas ontológicas y metafísicas propias de la filosofía. «In general», escribe Claire Colebrook al respecto, «representationalism might be defined most accurately as a symptom of modernity» (2000: 49). De esa manera, Colebrook propone que el pensamiento de Descartes implica un modo de ser de la representación en que el mundo deja de vivirse en la inmediatez de su presencia<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> La ubicación de este cambio fundamental, sin embargo, varía bastante, ya que pensadores de la talla de Martin Heidegger, Michel Foucault o Bruno Latour consideran que ya con Platón y su condena de los sofistas, la filosofía deja de ser disputa para convertirse en búsqueda de una ley transcendente e «inhumana» (Colebrook 2000: 66). Por otra parte, hay autores, como Alastair MacIntyre, que ubican el advenimiento del representacionalismo en la obra de Immanuel Kant, cuyo idealismo separa definitivamente al humano del mundo (Colebrook 2000: 51).

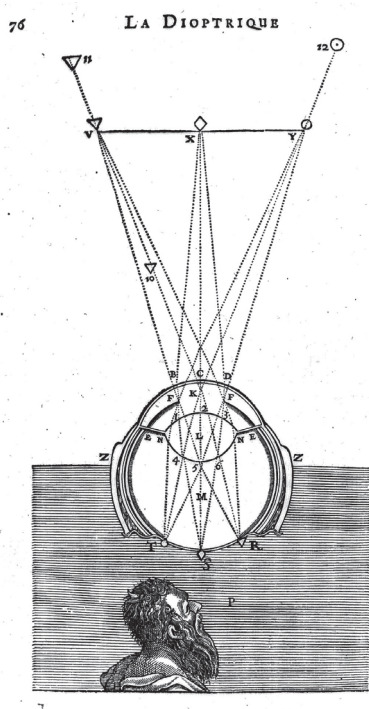


Figura 1. Ilustración de la *Dióptrica* de René Descartes.

De hecho, es en una ilustración de la *Dióptrica* que, detrás del ojo que mira el mundo, se instala la figura de un hombre barbudo gracias al que, según Giorgio Agamben, «es posible abrir un espacio al Yo pensante y concebir su relación con la sensación». «A través del desdoblamiento irónico que la imagen opera», explica Agamben, «el ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en un *verse ver*, en una *representación* en el sentido filosófico, pero también en el sentido *teatral* del término» (2007: 119; énfasis del original). En otras palabras, el *Cogito* —el yo pensante que «se ve ver»— convierte las sensaciones del contacto inmediato con el mundo en imágenes, en representaciones mentales donde éstas son expuestas al

escrutinio de la razón. Cuando Descartes insiste en señalar que es la mente la que ve, no sólo desacredita el ojo, sino, sobre todo, instaura el sujeto pensante en el centro de la metafísica occidental, gobernada, según sostiene Agamben, por «la idea de la presencia (presencia del alma ante sí misma y de las cosas reales en el alma)» (2007: 124). En consecuencia, se opera una separación profunda entre el sujeto y el mundo-objeto, y con ello el conocimiento pasa a depender del juicio de la razón<sup>12</sup>.

En vez de dar cuenta del desarrollo del discurso filosófico sobre la representación después de Descartes y en función de los objetivos de nuestra reflexión, es preciso señalar que con el postmodernismo llega una nueva ola de interés por la representación que desemboca en dos tendencias generales. Por un lado, se propone que no hay nada más allá de la representación: «truth, the real, legitimation, philosophy and the world are effect of textuality [...] Against the legitimating meta-narratives of modernity, post-modernism returns all those grand truth claims to the domain of representation» (Colebrook 2000: 47-48). Por otro lado, muchas de las teorías posestructuralistas han dirigido sus esfuerzos a liberar el pensamiento de la transcendencia occidental:

The idea that there is a *logic*—an ultimate ground or foundation of the given—ties thought to some outside or some «proper image» of itself. Ideas of being, truth, presence logic, or the real have defined thought as re-presentation: the faithful image, copy or doubling of the present [...] The post-structuralist endeavor, undertaken by Foucault, Derrida, Deleuze and Irigaray, is to question the very project of grounding logic,

---

<sup>12</sup> De ahí que el modelo de la visión racional sea monocular, como en la ilustración en la *Dióptrica*, donde la figura del sujeto pensante *corrige* las imágenes defectuosas del mundo que le ofrece el ojo. Apúntese de paso, para retomarse más adelante, que la perspectiva geométrica—construcción monocular, «corregida» de lo que se ve— puede pensarse, entonces, en términos del subjetivismo metafísico y racional.

a project that they see as exemplified in the modern motif of representation. (Colebrook 2000: 48; énfasis del original)

A partir de lo anterior proponemos concebir las operaciones auto-subversivas de lo visual en *2666* en el marco del pensamiento (anti) representacional de la segunda mitad del siglo xx. Las desgarraduras apenas perceptibles en el tejido representacional del texto no permiten concluir que detrás de ellas no hay nada. Más bien, suponemos que ellas hacen surgir interrogantes sobre la idea de una presencia y su respectiva lógica preexistente, implícita en la noción misma de representación, capturada en la relación trascendente con una verdad. Estos interrogantes, al repetirse una y otra vez, poco a poco, parecen socavar la autoridad de la Mismidad y la consiguiente superposición del modelo a la copia. Por eso, desde la perspectiva crítica asumida en el presente trabajo, suponemos que la inscripción, en el texto de Bolaño, de una reflexión sobre la representación, obtiene un peso especial a la hora de escribir sobre el femicidio: lejos de ser mera divagación teórica (porque no se pronuncia) o puro juego formal (porque no es llamativo), el leve *malestar en la representación* que se rastrea aquí parece más bien una toma de posición, una postura ética cuya autenticidad y fuerza residen, justamente, en el silencio con que se manifiestan. En resumen, proponemos explorar la auto-subversión representacional de lo visual en *2666* —obra que suele clasificarse como realista y más bien convencional— porque, según nos dice Derrida (2014), socavar la rigidez de las leyes que el texto establece para sí mismo es subvertir las jerarquías opresivas implícitas en ellas. De ahí el peso ético de los procedimientos *apenas perceptibles* que nos ocupan aquí: Bolaño ofrece un relato sugestivo que imprime en la mente del lector imágenes imborrables<sup>13</sup>, mantiene la

---

<sup>13</sup> Con esto se hace referencia al estudio de Daniel Balderston sobre la huella stevensoniana en la obra de Jorge Luis Borges (1985). Balderston resalta allí la importancia que ambos autores adscriben a la «función plástica de la literatura»,

fuerza épica de la narrativa, y le otorga así la palabra a las víctimas<sup>14</sup>. En ese gesto se *desgarra*, al mismo tiempo, el tejido impensado de la representación, se socava la autoridad implícita de una concepción filosófica de larga tradición. En *2666*, la «denigración del ojo», que el presente trabajo propone explorar, va más allá de procedimientos como la polifonía narrativa, la fragmentación y apertura estructural o la perspectiva múltiple –todos ellos empleados incluso de un modo más pronunciado en, por ejemplo, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Amberes*–, y se sitúa, repetimos, en las capas apenas perceptibles de la representación, agrietándola desde adentro. Dicho de otro modo, el presente estudio parte de la convicción de que en *2666* la *clandestinidad* de los procedimientos auto-subversivos en juego no sólo es el efecto de una complejidad formal de la novela, incomparable con los escritos anteriores del autor chileno, sino también revela una postura ética, profundamente arraigada en la reflexión filosófica que se desarrolla *con* este texto.

#### LIBROS A LA INTEMPERIE

##### *apropiación doble*

En la segunda sección de *2666* se describen los pormenores y las consecuencias desorbitadas de un hallazgo inusual hecho por Amalfitano en su casa de Santa Teresa, a poco de mudarse desde

---

que consiste en grabar en la mente del lector imágenes nítidas e inolvidables (personajes, actitudes, escenas, ambientes...) (1985: 42-46).

<sup>14</sup> Más aun, si se considera el espacio privilegiado que tienen las descripciones detalladas de los cuerpos maltratados en «La parte de los crímenes», eso mismo subvierte una de las jerarquías convencionales que suele otorgar la palabra a los vivos –los cuales, en el caso específico del femicidio estudiado por Bolaño, serían los asesinos.