

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/266373288>

Las máscaras de la violencia y el femicidio en 2666 de Roberto Bolaño

Chapter · January 2012

CITATIONS

0

READS

128

1 author:



[Magda Sepulveda Eriz](#)

Pontifical Catholic University of Chile

64 PUBLICATIONS 42 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Fondecyt Regular. Manifiestos en el cine y la poesía chilena (1950 - 2016) [View project](#)



Proyecto de la Vicerrectoría de Investigación PUC. Poesía Mapuche Contemporánea [View project](#)

Las contribuciones del presente volumen se dedican al análisis de códigos sexuales en la tradición y en la actualidad mexicanas, basándose en el concepto de performatividad (Butler). Para una reinterpretación de diversas representaciones estéticas e históricas, recurrimos al concepto de máscara a fin de destacar el aspecto de la creación de sentido en el momento de actuar aparentando una naturalidad (y anterioridad) de los sexos que no existe fuera del discurso.

Partiendo de los *corridos* y pasando por los más variados géneros de representación tales como el teatro, la pintura, publicidad, música, los textos historiográficos y de ficción, así como el cine, se observa la incesante puesta en escena de los signos y símbolos de la masculinidad y femineidad y se examinan su negociación, deconstrucción y re-significación, siempre en el contexto cultural específico mexicano.

CLAUDIA GRONEMANN es catedrática titular de Filología Románica en la Universidad de Mannheim. Sus publicaciones abarcan los campos de la literatura francesa / francófona, hispánica e hispanoamericana, y de manera particular la nueva autobiografía, el cine y las teorías de la literatura postcolonial, la historia y teoría de *Gender* y la intermedialidad.

CORNELIA SIEBER es catedrática titular de Ciencias de las Culturas Española, Portuguesa y Latinoamericanas de la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia, en Gernersheim. Sus campos de especialización son las teorías y literaturas postcoloniales y de migración, así como la inter- y transculturalidad e inter- y transmedialidad.

ISBN 978-3-487-14867-0

TCCL

TKKL

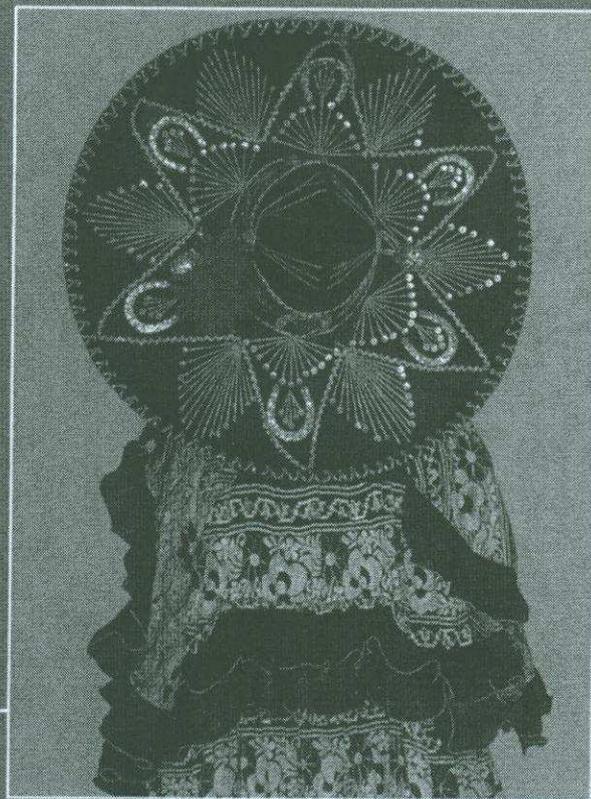
58

Fiestas, lo carnal y de máscara

TCCL TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
TKKL THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
TCCL THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE

Claudia Gronemann / Cornelia Sieber (eds.)

Fiestas infinitas de máscara: actos performativos de feminidad y masculinidad en México



OLMS

Con el apoyo de / Mit freundlicher Unterstützung der FONTE STIFTUNG

Cubierta / Umschlagmotiv: „Mexicanidad to go“,
Foto: Cornelia Sieber und Alexander Heiß



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Trotz intensiver Recherchen und gewissenhaften Bemühens konnten nicht alle Rechteinhaber
ausfindig gemacht werden. Sie werden gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Herstellung: Bookfactory, Bad Münder

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-487-14867-0

ISSN 1865-343X

ÍNDICE

<i>Claudia Gronemann / Cornelia Sieber</i> Introducción	7
<i>Renate Kroll</i> Bailando sobre el volcán. Acerca del papel de las mujeres en los <i>Corridos</i> , o bien – De cómo las mujeres se inscriben en el discurso masculino: María Luisa Ocampo – Chabela Villaseñor – Concha Michel	13
<i>Christopher F. Laferl</i> “Soy ridículamente cursi y me encanta serlo”. La masculinidad extravagante de Agustín Lara	29
<i>Claudia Gronemann</i> Pasajes entre lo original y lo falso. El performance de Frida Kahlo como base epistemológica de un concepto para una exposición (futura) de su obra	45
<i>Beatrice Schuchardt</i> Adaptaciones (trans-)mediales de la obra de Frida Kahlo: Entre apropiación y resistencia	63
<i>Annegret Richter</i> Construcciones de género y memoria cultural en la obra histórica de Diego Muñoz Camargo	81
<i>Erna Pfeiffer</i> Las múltiples máscaras de Carmen Boulosa	97
<i>Barbara Dröscher</i> Cruzar fronteras y reivindicar identidad en tiempos de reconquista-conquista. Bailes y máscaras intertextuales en la novela <i>La otra mano de Lepanto</i> de Carmen Boulosa	123
<i>Adriana López-Labourdette</i> ¿Devenir mujer, devenir monstruo?	149

Magda Sepúlveda

Pontificia Universidad Católica de Chile / DAAD¹

LAS MÁSCARAS DE LA VIOLENCIA Y EL FEMICIDIO EN 2666 DE ROBERTO BOLAÑO

A partir de 1993, Ciudad Juárez, urbe mexicana y metrópoli frontera con EEUU comenzó a registrar una alta tasa de femicidios. Mujeres jóvenes que habían migrado desde otras zonas de México en busca de trabajo en las maquiladoras, desaparecieron y no se volvió a saber de ellas. Otras fueron encontradas muertas en basurales y baldíos con signos de violación y el cuerpo quemado o mutilado (Amnistía 2003). Estas desapariciones y muertes no se han extinguido hasta el día de hoy. Para Julián Cardona, esta nueva forma de delito está vinculada a la globalización que generó en Ciudad Juárez una economía fantasma, esto es un modelo económico donde el dinero que se genera no se queda donde se produce. El escritor Roberto Bolaño² inventa una ciudad de asesinatos y economía semejante, Santa Teresa, también una urbe mexicana. Pero la violencia descrita en la novela *2666* de Bolaño, está asociada a la letra, esto es, hay un escrito donde se inscriben los papeles de víctimas o verdugos.

La relación entre lenguaje y violencia en *2666* se trabaja “haciendo de la representación misma una forma de inducción a la violencia criminal” (Butler 46). Por ello, Bolaño traza un combate con las letras³, pero una forma de siete cabezas como la literatura logra siempre escapar. En *2666*, este combate asume la forma de sátira menipea, es decir, gran parte del soporte narrativo lo configuran diálogos extensos que trazan una invectiva erudita contra un conjunto de discursos letrados. Sigo en la caracterización de sátira menipea, a

1 Agradezco a la DAAD, Deutscher Akademischer Austausch Dienst (German Academic Exchange Service), que me permitió realizar esta investigación y al Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar de la Universidad de Leipzig por su apoyo.

2 Roberto Bolaño nació en 1953 en Chile, pero a partir de 1968 vivió en México, trasladándose luego a España donde murió el año 2003.

3 El combate de Bolaño con las letras forma parte de su proyecto narrativo. En *Estrella distante*, el narrador traza una polémica oculta con Zurita y la Escena de avanzada. En *Nocturno de Chile* con todo el campo literario de la época de Neruda. Y en *Los detectives salvajes* con la vanguardia latinoamericana. Algunos de estos aspectos han sido desarrollados en “El detective ante un crimen generacional.”

Kristeva. Usando esa forma retórica en *2666*, Bolaño se burla de ciertas formas de la novela policial, de la novela romántica alemana y de la novela gótica⁴, en tanto cada una de estas formas narrativas está asociada a la violencia. La letra es entonces, la máscara de la violencia.

La inclusión de los diversos géneros narrativos está tejida en torno a comprender dichos escritos como una máscara que oculta la violencia. De esta manera, durante la diégesis se representan las diversas construcciones signílicas literarias en tanto productoras de sentidos de agresividad y de deseo de dominio de unos contra otros. Incluso la narrativa policial, que se estructura para apresar al culpable de una violencia, se describe en *2666* como ineficaz, en tanto se focaliza en un transgresor, olvidando la violencia de todos los demás. A su vez, la novela gótica con sus escenas de deseo sexual emplazadas al lado del cementerio, promueve, de acuerdo a *2666*, un eros infecundo cuyo gozo máximo es el martirio del cuerpo. Ni siquiera el ideario romántico salva al protagonista de participar en la violencia. El narrador visita cada uno de estos géneros con una aproximación retórica trágica y cómica a la vez, propia de la sátira menipea.

Partamos con el género policial. El argumento de *2666* está adherido a una de las características de la narrativa policial, esto es, se busca a una persona porque ha desaparecido o porque en ella se personifica la culpa de ciertos crímenes. Gran parte de la historia gira alrededor de la búsqueda de un escritor que no se deja ver, Benó von Archimboldi. Sus críticos, o sus perseguidores, desean conocerlo, pero han fracasado en toda pesquisa. La otra secuencia narrativa, trazada a partir de la mitad de la novela, es la búsqueda de un criminal en serie que asesina mujeres en el pueblo mexicano de Santa Teresa. Si bien me sonrío con la representación de los críticos como perseguidores banales, la sátira menipea, con su carácter trágico, comienza cuando la culpa de los femicidios se extiende a la mayoría de los personajes del mundo narrado e incluso a toda la modernidad.

No hay posibilidad de un héroe épico, redentor o detective, con la culpa extendida, pues las prácticas discriminatorias hacia la mujer cubren todo el relato. Por ejemplo, el policía mexicano Espinoza, que ayuda en la investigación concibe a todas las mujeres de la misma forma, en sus palabras: “mujeres con las piernas abiertas. Muy abiertas. ¿Qué es lo que se ve? ¿Qué es lo que se ve? (Un) puto agujero. Una puta rajadura, como la falla en la corteza terrestre” (553). Esta concepción es personal y social, pertenece a la historia mexicana, la mujer como lo rajado, lo abierto. La Malinche, al fin de cuentas. Agregue-

4 Otro modo o convención literaria satirizada en “La parte de Fate” es la novela existencialista, con todas las citas a *El extranjero* de Camus (la muerte de la madre) y la náusea que caracteriza a este periodista afroamericano.

mos a esta visión de la mujer como cuerpo rajado, la que se desprende de los chistes contados entre el grupo de policía destinado a desentrañar los femicidios. Los chistes van desde, “¿por qué la Estatua de la Libertad es una mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador” (690) hasta “¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro” (690). Bolaño reproduce infinidad de estos chistes, generando una sátira que actúa por saturación respecto de lo imitado.

Los chistes son, en la novela, una “interpelación que precede y forma al sujeto” (Butler 1997: 49). Las mujeres somos asesinales en la medida que es posible situarnos de esa manera en el discurso. Además de los policías, las feministas son flanco de la sátira del narrador. Ellas son caracterizadas como participantes de la discriminación hacia las mujeres, mostrándose como absurdo su discurso público. La diputada Azucena Esquivel⁵ recibe la visita de tres profesoras universitarias feministas que apoyan su moción de investigar los asesinatos de mujeres. Sin embargo, estas académicas no logran impregnar de ideología su espacio privado: “me preguntaron por qué no me había casado nunca, yo me reí, porque en el fondo, les confesé, soy más feminista que ninguna” (778). No contento con mostrar la desprotección de las feministas hacia sus congéneres, Bolaño se ríe también de que el discurso de clase esté por sobre el género. Azucena Esquivel define a México así: “Para mi familia, sépalo usted, los mexicanos de verdad éramos muy pocos. Trescientas familias en todo el país. Mil quinientas o dos mil personas. El resto eran indios rencorosos o blancos resentidos” (739). En efecto, la diputada busca a su amiga Kelly con quien posee una cercanía de clase y no a una blanca resentida o a una india rencorosa. De esta forma, la novela va tejiéndose para que todos terminen participando de la violencia.

La literatura escrita por hombres y que toma como objeto poético a la mujer es también vilipendiada en esta sátira bolañesca. Siguiendo la propuesta de la novela, debemos decir que el femicidio ha comenzado en la poesía antes que en Santa Teresa. Bolaño hace una cita al texto “A una carroña” de Baudelaire. Como recordaremos, en ese poema el hablante va paseando con su amada por la frontera de la ciudad y ven el cadáver de una mujer. Baudelaire observa tras la muerta a la mujer gozosa, “las piernas al aire, como una mujer lúbrica, / ardiente y sudando los venenos” (Baudelaire 50). Esta experiencia es la que vuelve a tener el periodista Fate interesado en los crímenes, pero con un poco más de horror que el poetizado por el lector francés de Poe. En el film porno-

5 Bolaño bromea con el nombre de la diputa, pues lo asemeja al de la reconocida escritora mexicana Laura Esquivel, indicando con ello que los artistas no se salvan de promover la violencia.

gráfico que Fate es obligado a ver, una mujer, luego ser usada como máquina sexual, se transforma en un esqueleto, “un esqueleto mondo y lirondo, sin ojos, sin labios” (406). En esta escena, el narrador de *2666* ve el género allí donde la mayoría de los críticos sólo han leído modernidad. La visión patriarcal sobre la mujer, de acuerdo a la crítica del narrador, no sólo está en las películas snuff, donde la mujer debe morir después de ser gozada, sino también la literatura. Esta sátira nos hace dudar de nuestras convenciones literarias.

Resumamos: Bolaño ha extendido la responsabilidad del femicidio a todo el espectro novelesco, evitando así la centralidad de la culpa propuesta en la narrativa policial. Otro aspecto de burla a la novela policial es cambiar las jerarquías, Bolaño le resta importancia al caso particular y, por el contrario, exagera la relevancia de los crímenes que atañen a cientos de personas. El narrador emplea al investigador internacional de asesinatos en serie, Kessler, para alterar la importancia dada al caso particular. Este “Sherlock Holmes moderno” (762) piensa que la condición de inmigrantes de las asesinadas es decisiva⁶. Para el investigador ciertas muertes no le importan a nadie:

los arquetipos del crimen no cambian. (En) el siglo XVII, por ejemplo, en cada viaje de un barco negrero moría por lo menos el veinte por ciento de la mercadería, es decir de la gente de color que era transportada para ser vendida, digamos en Virginia. Y eso ni conmovía a nadie ni salía en grandes titulares. (Sí) por el contrario, un hacendado sufría una crisis de locura y mataba a su vecino y luego volvía galopando hacia su casa en donde nada más descabalar mataba a su mujer, en total dos muertes, la sociedad virgiana vivía atemorizada al menos durante seis meses (338).

Bolaño realiza escrituralmente un cambio de énfasis, le resta importancia al crimen del campesino que mató a su mujer, lo narra desprovisto de horror, y por el contrario, resalta, adjudicando un nombre y un conjunto de características, el femicidio colectivo de mujeres mexicanas. En “La parte de los crímenes” el relato sobre la condición de los cuerpos muertos es minucioso, no hay metáfora para ellos, no hay resumen, es uno a uno. Hay una dignidad otorgada a las víctimas y por supuesto, también, una discusión con Adorno. ¿Qué es eso de ‘nada se puede decir después de Auschwitz?’, pregunta socarrona-

6 Las asesinadas son mujeres que se han desplazado en busca de trabajo en las maquiladoras, industrias que no cierran, trabajan por sistemas de turnos y a contrata, usando una mano de obra femenina y barata. Estas maquiladoras están ubicadas fuera del radio urbano, son una frontera dentro de las ciudades fronterizas. Santa Teresa, en la novela, forma parte de esos lugares liminares que ha creado el capitalismo globalizado, lugares desde los cuales es imposible levantar cualquier épica, por ello, hay que huir de allí. Así lo concibe Amalfitano, que le pide a Fate que saque a su hija de ese lugar.

mente Bolaño a través de esa narración pormenorizada, ejercicio de estilo y de nombrar el horror.

Así como la narrativa policial queda deslegitimada, el escrito de matriz romántica sufre el mismo curso de desvalorización y sátira. La infancia de Reiter es narrada bajo un prisma que exagera su relación con la naturaleza. Leamos este ejemplo:

Quando la tuerta lo bañaba, (el) niño Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y bajaba hasta el fondo, con los ojos abiertos, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir (él) se habría quedado allí, contemplando (el) agua negra en donde flotaban las partículas de su propia mugre (797).

La empatía que los lectores sentimos hacia Reiter tiene que ver con esta forma en que es narrado el personaje. Reiter es presentado como un desapegado del mundo, un ser acuático. El futuro soldado del Reich vive en armonía con la naturaleza. La referencia no es inocente, sino que cita a un movimiento juvenil pre Segunda Guerra Mundial, los Wandervogel o Pájaros errantes. Los Wandervogel rechazaban el modelo de vida ‘plana’ impuesto por las fábricas y aspiraban a llevar una vida en contacto con la naturaleza, genuina, jubilosa y lejos de toda servidumbre (cfr. Laqueur). Bolaño muestra que una actitud semejante a la deseada por los Wandervogel no configura oposición para entrar al ejército nazi. De hecho, Hitler se apropió de algunos de sus emblemas y prédicas. Indico también que Reiter se traduciría en español como ‘jinete’, palabra asociada a ‘jinete de la muerte’ o ‘jinete del Apocalipsis’. Hago presente además que el nacionalsocialismo glorificó el grabado de Dürer titulado “El caballero, la muerte, el diablo”, donde un caballero medieval acompañado de la muerte y arrastrando un demonio se dirige decidido a la batalla, pero su escudo es tan grande que no ve nada. De esta forma, Bolaño se burla de la supuesta inocencia de la comunión con la naturaleza que fabrica el escrito romántico.

La lectura desde la sátira nos permite observar cómo el narrador se burla de otra de las figuras románticas, el alienado. El loco es presentado, en la novela, como cuerdo. El desapego territorial y esquizo del protagonista tiene un antecedente en la historia de su padre, un prusiano derrotado que no entiende la división de su país tras la Primera Guerra Mundial: “Pero Prusia ya no existe. ¿Dónde está Prusia? ¿Tú la ves? Yo no la veo. A veces tengo la impresión de que murieron todos en la guerra” (802). La crisis de identidad del progenitor se manifiesta a nivel físico y de personalidad, antes era alto, pero retorna de la guerra cojo y con sentimientos de inferioridad. El pie dañado nos remite al Edipo, al engarce patológico con el mundo simbólico. Si a ello le agregamos que la madre era tuerta, nos damos cuenta que esto es una tomadura de pelo. Bolaño se ríe de que no observemos al loco y que nuestra comprensión se

centre en el sujeto romántico. Más adelante, la siquis esquizoide de Reiter se confirma en el deseo de ser otro y en el seudónimo escogido. Su nombre de pluma, Archimboldi, lo vincula al pintor homónimo renacentista que dibujaba cabezas humanas a partir de animales cazados o frutas. Así, el seudónimo elegido lo identifica como el dibujante de cuerpos a través de trozos de otros elementos, representación que tiene un paralelo con el estado en que el asesino en serie abandona los cuerpos. El narrador elabora de esta manera una sátira sobre la inocencia del loco.

El otro personaje romántico, es Ingeborg, la enferma tuberculosa. Y el procedimiento es el mismo, el narrador nos crea una fuerte empatía con ella para que olvidemos su aspecto terrible. Cuando Hans conoce a Ingeborg conversan sobre la muerte. A ella, le interesan los sacrificios aztecas, “pirámides superpuestas, pirámides que ocultan otras pirámides, todas teñidas de rojo con la sangre de la gente sacrificada cada día” (871). Como gran parte de los personajes románticos, Ingeborg es una loca. Esta condición le es revelada a Reiter por Grete, la hermana de Ingeborg: “le dijo que su hermana había sido visitada por varios siquiátras y neurólogos en Berlín y que todos terminaron dando un diagnóstico de locura” (977). Incluso el narrador en el primer encuentro lo explicita: “si este observador hipotético se hubiera acercado a los ojos se habría dado cuenta de que la joven estaba loca” (870). Cuando hacen la promesa de no olvidarse, la sellan por los aztecas⁷. Reiter cumplirá ese juramento, pues viajará a México. Pero la novela finaliza antes que ese desembarco. Su vida allá solo la podemos imaginar por los sueños de Klaus, acerca de un gigante sangriento que lo vendrá a rescatar. La promesa de los amantes está bajo la égida de la muerte. De esta forma, el narrador nos hace compartir su escepticismo frente a los personajes románticos y desapegados del mundo, puesto que estos se afilian sin problemas a la violencia.

La representación de la narrativa policial y romántica ha sido declarada incompetente por Bolaño. Usando el mismo recurso de la sátira menipea, declara ineficaz la representación gótica⁸. Bolaño instala, en su secuencia gótica, el castillo, el laberinto y el cementerio. Pero la gracia es que agrega un espacio no considerado habitualmente en el género, este es el salón intelectual⁹. Mientras otros seres humanos se asesinan en los límites del castillo, un

7 El desorden temporal con que es presentada la novela funciona como los juegos actuales llamados ‘memory’ donde el ganador es el que logra recordar las imágenes que ha presentado su compañero y entonces se apodera de su carta. La mención de los sacrificios aztecas y el posterior viaje a México es otra carta del ‘memory’, otra pista o coincidencia.

8 La representación gótica, de acuerdo a Amicóla, fue principalmente inglesa y se desarrolló en el siglo XVIII, como una respuesta popular al iluminismo y a la revolución francesa. Es una representación que ve los cadáveres de un proceso histórico, tal como Bolaño en 2666.

grupo compuesto por el alto mando nazi rumano, más el escritor del Reich y la baronesa Von Zumpe conversan sobre el sentido de la muerte. Reiter oficia de camarero. Al narrar la conversación, Bolaño ensaya diversos procedimientos cómicos como el absurdo o entender literalmente una sentencia que pretendía ser metafórica. Observemos la opinión del oficial de las SS, quien expresa “la muerte era una necesidad: nadie en su sano juicio, dijo, admitiría un mundo lleno de tortugas o lleno de jirafas. La muerte, concluyó, era la reguladora” (850). La opinión provoca risa por absurdo, pero la siguiente es un tanto más fuerte. El joven erudito nazi Popescu: “dijo que la muerte, según la sabiduría oriental, era solo un tránsito” (850). Eso de la ‘muerte como tránsito’ connota los trenes de la muerte. El interés de la literatura gótica por los muertos y el cementerio está representado en 2666 no como un sueño o pesadilla, sino como un dato de realidad. He ahí la risa trágica de Bolaño.

Luego, el narrador usa el procedimiento de la saturación hacia la narrativa gótica. El cementerio no está sólo en los alrededores del castillo. La cultura humana entera es descrita como un campo de cadáveres. Un sobreviviente de la entrada de los rusos a Rumania lo rememora así: “Recuerdo que cavamos trincheras y encontramos huesos. Son vacas infectadas, dijo uno de los soldados. Son cuerpos humanos, dijo otro. Sigán cavando, dije yo, olvídenlo, sigan cavando. Pero allá donde cavábamos aparecían huesos.” (1068). No solo el espacio rumano es un cementerio, también el suelo bajo Roma y México. Para el narrador, la actividad civilizatoria consiste en fabricar pequeños agujeros blancos, fosas clandestinas. Eso iguala alemanes, rumanos y mexicanos.

Y ahora viene el código anagógico¹⁰ de la novela, es decir, dónde la narración se explica a sí misma. Esto sucede con la mención del escritor ruso¹¹ de

9 Este salón generado durante la invasión alemana a Rumania me recuerda la velada artística aludida en *Estrella distante* y cuyo referente directo son los encuentros literarios que propiciaba la escritora chilena Mariana Callejas, mientras unos metros más allá su pareja practicaba los efectos del gas zarin en la eliminación de secuestrados políticos. Reiter escucha las preferencias literarias de los invitados. El nazi erudito realiza una interpretación nacionalista de *Drácula* “La historia es cruel, dijo Popescu, cruel y paradójica: el hombre que frena el impulso conquistador de los turcos se transforma, gracias a un escritor inglés de segunda fila, en un monstruo, en un crápula interesado únicamente por la sangre humana, cuando la verdad es que la única sangre que a Tepes le interesaba derramar era la turca” (856). La construcción de castillos lóbregos propia del gótico le sirve a Bolaño para postular que la autonomía del arte no existe, y que al contrario, en esos ambientes cerrados se crean interpretaciones nacionalistas que defienden la violencia como forma de trazar la historia.

10 Barthes (1970) plantea el código anagógico en “Introducción al análisis estructural de los relatos: A propósito de Hechos”.

11 Para llegar a este artista, el narrador usa un juego de cajas chinas. Durante la ocupación nazi de Rusia, Reiter lee los manuscritos de Boris Ansky quien es amigo de Ivánov, escritor cuyo éxito se debe a que toma elementos de un escritor de ciencia ficción llamado Odoievsky.

fines del siglo XIX, Vladimir Odoievsky¹², uno de cuyos textos más famosos es la novela *El año 4338*. Esta novela plantea una narración futurista, pero de una manera singular, un habitante del siglo 41 narra lo sucedido en el siglo XIX como pasado. Pienso que ahí está la clave de Bolaño. Se trata de que leamos *2666* como si estuviera contada desde el futuro del siglo XXVII. Analicemos este procedimiento en Bolaño. Cuando los periodistas Guadalupe Roncal y Fate van a visitar a Klaus a la cárcel, la escena alude a los campos de concentración. Leamos:

– Pregunten lo que quieran – dijo el gigante.
Guadalupe Roncal se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar (440).

La escena está narrada como si todo fuera pasado, no importando cuál es más pretérito. Todos los tiempos poseen cruces donde se interceptan. Así hay un punto donde Klaus, el alemán abusador de mujeres en Florida, coincide con Reiter, el integrante del ejército de Hitler y su tío. La cultura humana como distopía¹³ puede leerse a partir del título de la novela.

Odoievsky eligió el año 4338 porque era, según su época, la fecha en que el cometa Biela destruiría la tierra.¹⁴ A pesar de que el año 4338 cuenta, en la predicción del escritor ruso, con una serie de adelantos similares a internet, nada impedirá su catástrofe. Al leer *2666* en clave Odoievsky tendría que decir que el narrador está ante el amenazador final. Toda utopía ha fracasado. Por ejemplo, cuando Ansky sale de su aldea para alistarse en el ejército rojo, Reiter lo cuenta como relato de anticipación: “en el camino vio rostros increíbles, oyó conversaciones o monólogos increíbles, leyó en las paredes proclamas increíbles que anunciaban el principio del paraíso” (885). Sin embargo, Ansky vuelve a su aldea derrotado. Ahora ese pasado es nuestra historia, tal como lo fue el siglo XIX para el escritor ruso. Y las cosas sólo empeoran, la ruina y la tierra como cementerio es inminente.

Hemos analizado los aspectos satíricos con que Bolaño trabaja tres géneros: la narrativa policial, romántica y gótica. Esta sátira está movida por un

12 Otra de las obras muy conocidas de Odoievsky (1804 y 1869) es *Noches rusas*, una serie de cuentos.

13 El crítico Pablo Capana entiende la distopía como una utopía de carácter negativo que fabula sobre el fracaso de las ilusiones del mundo moderno. Pienso que Bolaño examina toda la modernidad como un fracaso y de ahí su énfasis distópico.

14 Considerando esto, Odoievsky problematizó el lugar de la voz narrativa cuando se relata una catástrofe: ¿quién narra?, ¿es un sobreviviente? o un ser de la nueva era. El mismo problema de quién es el narrador aparece en el cuento “The last man” de Odoievsky. De manera similar, el narrador de Bolaño se posiciona como si ya toda la catástrofe hubiera ocurrido.

profundo escepticismo respecto de esas matrices literarias, ya sea por la extensión de la culpa en la narrativa detectivesca, la imposibilidad de la comunión con la naturaleza, sin transitar por el mal, en la novela romántica¹⁵ o el escenario funesto del salón intelectual en la novela gótica. De esta forma, Bolaño nos ha invitado a examinar otra versión, y también su sub-versión, de los géneros. Quizás este impulso de Bolaño de volver a literatura contra la literatura, necesite todavía mucho funeral para terminar con el señorío de la muerte.

Bibliografía

- Amícola, José. 2007. *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Amnistía Internacional. 2003. *México, muertes intolerables: 10 años de desaparición y asesinato de mujeres en ciudad Juárez y Chihuahua*. Madrid: Editorial Amnistía Internacional.

15 Bolaño cita en *2666* a Goethe en esa relación con el mal, pero el papel de Mefisto es sustituido por Dios. En Goethe el intelectual Dr. Fausto desengañado de la vida ha intentado suicidarse: “me he convencido de que vivir es una pesada carga, por eso deseo la muerte y aborrezco la vida. ¡(M)aldito todo aquello que nos embellece en sueños: el engaño de la fama y el renombre! ¡maldito lo que nos halaga como posesión, la mujer y el hijo, como el criado y el arado! ¡(m)aldita la más refinada caricia de amor! ¡maldita la esperanza! (y) sobre todo, ¡maldita la paciencia!”.

Por ello, acepta el pacto donde el demonio promete darle algo que lo satisfaga: “Si alguna vez me siento extasiado, seré esclavo y no preguntaré si tuyo o de otro dueño”. Mefistófeles indica que le dará esa complacencia a cambio de que lo sirva en la otra vida. El pacto se firma con la sangre de Fausto. En Bolaño, todo marcha al revés. Mefistófeles es sustituido por Dios, Fausto por un soldado y Dios no puede cumplir las promesas que satisface el demonio. El soldado está en las trincheras y Dios se le acerca:

“Déjame dormir, le dijo el soldado y trató de seguir durmiendo. He dicho que tu alma ya me pertenece, oyó que decía la voz de Dios, así que, por favor, no seas más patán de lo que naturalmente eres y acepta mi oferta. El soldado entonces se despertó y miró a Dios y le dijo que dónde había que firmar. Aquí dijo Dios sacando un papel del aire. (Y) con qué firmo?, dijo el soldado. Con tu sangre, como corresponde” (843).

Pero lo que consiguió el demonio, hacer que el hombre se sintiera complacido, no lo logra Dios. El soldado de Bolaño dice “una vez más estoy entre los míos, y sin embargo no consigo estar tranquilo del todo” (844). Este soldado no consigue satisfacción, como dirían los Rollings Stones. Bolaño remata con un absurdo: “el soldado que le vendió su alma a Dios iba caminando por la calle y un coche alemán lo atropelló y lo mató” (844). La cita a Goethe le sirve a Bolaño para trabajar tres asuntos: el hombre común hace pactos con Dios, el intelectual es cercano al demonio y tiene una insatisfacción brutal con el mundo. Estos dos últimos tópicos se dan en Archiboldi.

- Barthes, Roland. 1970. "Introducción al análisis estructural de los relatos: A propósito de Hechos", en: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Baudelaire, Charles. 1943. "A una carroña", en: *Las flores del mal*. Buenos Aires: Editorial Galia, 50-52
- Bolaño, Roberto. 2004. 2666. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 1997. *Lenguaje, poder e identidad*. Trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Editorial Síntesis.
- Capanna, Pablo. 2007. *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Cardona, Julián. 2004. "Ciudad Juárez, cinco historias", en: *Violencia sexista: Algunas claves para la comprensión del femicidio*. Comp. Griselda Gutiérrez. México: Unam, 21-31
- Espinosa, Patricia. 2006. "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño", en: *Estudios filológicos* 41, 71-79.
- Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Laqueur, Walter. 1962. *Young Germany: A History of the German Youth Movement*. New York: Basic Books.
- Sepúlveda, Magda. 2003. "La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño", en: *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago: Fracsis, 103-115.
- . 2009. "El detective ante un crimen generacional", en: *Tinta de sangre. Narrativa policial del siglo XX*. Coautoría con Clemens Franken. Santiago: Universidad Raúl Silva Henríquez, 239-258.

Cornelia Sieber

Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia

**UN NUEVO PAPEL. LAS MEXICANAS EN
EL CINE DE HOLLYWOOD
ENTRE LA 'BÚSQUEDA DE FELICIDAD' Y
'LOS VALORES DE FAMILIA'.
REAL WOMEN HAVE CURVES (2002)
Y SPANGLISH (2004)**

A comienzos del siglo XXI Hollywood produjo las películas *Real Women Have Curves* (dirección Claudia Cardoso, 2002) y *Spanglish* (dirección James L. Brooks, 2004), las cuales pueden considerarse como una elaboración de los cuestionamientos de la identidad nacional que, frente al trasfondo de la constante y todavía creciente inmigración mexicana a los EE.UU., indagan el significado del avance de una cultura extranjera y "extraña" para sus habitantes. Sin embargo, su interpretación resulta especialmente interesante si se las enmarca dentro del debate estadounidense actual sobre los valores nacionales, de modo que el papel de la protagonista de origen mexicano no solo se entienda como una imagen del "otro", sino además, en el caso de *Real Women Have Curves*, también como una articulación del *sueño americano*, mientras que en *Spanglish*, la decisión de dar prioridad a los *valores de la familia* implique inclinarse a ellos en el sentido en el que los enarbola el movimiento conservador y, en ambos casos, pensando que las protagonistas personifican una –por así decirlo– *variante latina* de este debate.

Téngase en cuenta que un encuadramiento de las mencionadas figuras de las mexicanas como parte de los cuestionamientos estadounidenses no debe ser entendido desde una perspectiva de aculturación, ya que viene acompañado de una ligera melodramatización de la trama. Lo melodramático, que según Carlos Monsiváis es la característica por antonomasia del cine mexicano y latinoamericano en un doble gesto de sumisión y liberación de los estándares de Hollywood concentrados en grandes héroes y verdaderos *happy ends*, se manifiesta en una trama que no se llega a consumir y se plasma más bien en forma de un *happy end incompleto*, que incluye su lado doloroso. Bajo el subtítulo «¡Vete, no quiero que me beses!» del artículo "South of the border, down Mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood" publicado en el