

Intervención política y la imagen poética en “2666”

Trabajo de Investigación Presentado Para Obtener El Título De
Magister en Estudios Literarios
Universidad Santo Tomás, Bogotá

Eduardo Gómez Lozano
Junio 2017

Resumen

Este trabajo investigativo demuestra que la *imagen poética* en 2666 tiene teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad en donde habiten sus lectores. Esta demostración se logra por medio del desarrollo de dos etapas investigativas: primero, se estudia -desde la perspectiva del filósofo Jacques Ranciere sobre la relación entre estética y política, y el concepto de *imagen poética* sustentado por Octavio Paz en *El Arco y la Lira*- la forma en que el arte en general y la *imagen poética* -como forma particular de arte- tienen teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad en donde habitan sus espectadores. Segundo, se utilizan los conceptos de *imagen poética*, *apariencia libre* y reconfiguración del reparto de lo *sensible*, estudiados en la primera etapa investigativa, para analizar un conjunto de enunciados del discurso narrativo en 2666 y demostrar que estos se ajustan a la naturaleza de la *imagen poética* y que tienen teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad donde habiten los lectores de 2666.

Los resultados obtenidos después de la realización de estas dos etapas investigativas justifican plenamente la realización de esta investigación: primero, confirman que la *imagen poética* en 2666 es un recurso narrativo -aparte de los descubiertos por Pape (2013) y Donoso (2009)- que tiene teóricamente la posibilidad de intervenir políticamente, y este hecho aumenta la valoración del potencial de intervención política de esta novela. Segundo, sugieren que la narrativa posmoderna -de la cual 2666 es un ejemplo emblemático- podría albergar cierto potencial de intervención política a partir de la presencia de la *imagen poética* en ella.

Palabras clave: política, igualdad, desigualdad, ámbito sensible, espectador, imagen poética, reconfiguración del reparto de lo sensible, apariencia libre, estética, injusticia, opresión.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
La imagen poética como recurso de intervención política.....	13
Potencial de intervención política de la imagen poética en 2666.....	34
Conclusiones.....	76
Referencias.....	78

Introducción

La *Maldad* -o el *Mal*- mantiene una presencia relevante en la literatura universal desde sus comienzos en la antigua Grecia, pasando por la Edad Media y Moderna, para luego incrustarse en las formas literarias del mundo contemporáneo, y siempre ha ostentado un lugar protagónico en la escena literaria que comparte con el *Bien*, lo *Bueno*, o la *Bondad* (Somoza, 2002). El famoso escritor y filósofo francés, George Bataille, en su ensayo *La Literatura y el Mal*, corrobora esta afirmación, y va mucho más allá de ratificar la presencia abrumadora del *Mal* en la literatura para proponerlo como un elemento definitivamente esencial para que esta pueda existir. El *Mal* o la *Maldad*, según Bataille (1977), se pasea libre y escuetamente por la literatura, sin ninguna restricción o recato; y su propósito es generar una especie de tensión con el *bien* o la *bondad*, que resulta absolutamente imprescindible para crear escenarios vibrantes, llenos de vitalidad y de pasión, como lo es la vida real de los seres de carne y hueso. Y la literatura para Bataille, de una u otra forma, se constituye en un reflejo de las dinámicas del mundo real u ordinario. Por tanto, para Bataille, la literatura sin esta tensión entre el *Bien* y *Mal* sería absolutamente inerte.

Desde esta preceptiva el *Mal* ha tenido y seguirá teniendo un gran protagonismo que comparte con el *Bien* en todas las formas literarias, y entre ambos logran generar una vibrante interacción que crea escenarios de extraordinaria vitalidad. Bataille en su *Literatura y el Mal*, y recientemente, José Carlos Somoza en *La Maldad es Silencio*, entre otros investigadores, señalan a autores emblemáticos –desde la antigüedad hasta la época contemporánea- que han recalcado la presencia del *Mal* como una dimensión antagónica al *Bien* que es absolutamente necesaria para la concepción de sus obras: Esquilo, Dante Alighieri, el Marqués de Sade, el Conde de Lautréamont, Kafka, Emily Bronte, Michelet, Baudelaire, Blake, etc. Este esquema simbiótico entre el *Bien* y el *Mal* ha trascendido al escenario posmoderno de la literatura, y tiene como ejemplo de lujo a la narrativa del escritor chileno Roberto Bolaño, en donde, sin embargo, parecería que la *Maldad* ha asumido una presencia y un protagonismo desbordado con respecto a los cánones

normales y aplasta casi por completo al *Bien*, dejando tan solo unas pequeñas aberturas por donde este aún puede respirar.

Al respecto, Candia, en su libro *El paraíso infernal de Roberto Bolaño*, afirma que en la narrativa de Bolaño existe una extraordinaria visibilización de los rincones más oscuros y retorcidos del ser humano, y una exposición de los más altos grados de la *maldad* y la crueldad. Y a partir de las entrañas de este escenario de violencia, y ensañamiento, de unos seres humanos (los fuertes y dominantes) hacia otros (los débiles y oprimidos), el discurso narrativo de Bolaño hace surgir una estética perteneciente a las más altas calidades literarias de la actualidad en la narrativa hispanoamericana: la *estética del mal*. Sin embargo, Candia (2011), al mismo tiempo, resalta una segunda dimensión en la narrativa Bolaño que parece rondar como una sombra a la primera, y que, sin duda, construye aquellas pequeñas aberturas por donde el *Bien* respira: en medio de esta barbarie escalofriante surgen flores de colores dentro de su discurso narrativo para expresar lo mágico de la vida: el juego, el sexo, la alegría, la pasión, etc. Esto significa que, si bien la narrativa de Bolaño presenta un énfasis exacerbado hacia la exhibición de la maldad, pues se propone como misión dar a conocer los aspectos más sórdidos de las sociedades occidentales contemporáneas en donde la hegemonía de la maldad es evidente, siempre hay un espacio reservado para manifestar todo lo que representa alegría en el ser humano.

En este orden de ideas, es plausible inferir que el mundo interior del individuo, como miembro constituyente de las sociedades occidentales contemporáneas, es el protagonista de la narrativa de Bolaño, y toma cuerpo literario a través de sus personajes atrapados en cada una de sus ficciones. Esta narrativa desnuda la interioridad de cada personaje con el propósito de exhibir, fundamentalmente, todas sus crisis, tormentas y catástrofes mentales, emocionales y sentimentales, matizadas por algunos estados mágicos de alegría, de belleza o de éxtasis, en un mundo ficcional que refleja el mundo real occidental contemporáneo en donde la crueldad y la violencia se imponen de manera cínica y dramática (Candia, 2011). Y este individuo que deambula por los relatos de esta narrativa es fundamentalmente urbano. Los relatos de Bolaño transcurren en ambientes urbanos, en las grandes urbes de Europa y América “y operan como depósito del mal del

que se intenta escapar, y que permanece, tanto en la ciudad de destino como en el viaje mismo” (Villarruel, 2011, p.166). Por consiguiente, toda la interioridad de los personajes de Bolaño es necesariamente moldeada por las dinámicas, eventos y situaciones propias de las grandes ciudades en el Occidente contemporáneo. Esto significa que las novelas de Bolaño son relatos cosmopolitas que hablan o aluden a la forma en que viven -o de cómo viven- los seres humanos en las sociedades de la urbe occidental contemporánea.

Ahora bien, esta investigación se enfoca en la última y más extensa de las novelas de Bolaño, publicada de manera póstuma en 2004. Se trata de *2666*, la novela más importante del gran escritor chileno, pues a través de ella Bolaño “adquirió estatuto de escritor de culto” (López, 2012, p. 17). A lo largo de más de mil páginas nuevamente la preocupación por el mal es recurrente como en toda su obra anterior (Galdo, 2005). Sin embargo, aquí “el *mal* tiende a presentarse como universal, ya que abarca importantísimos acontecimientos violentos del siglo XX en Occidente, especialmente en Europa, en México y Estados Unidos” (Stajnfeld, 2012, p.69). Al respecto, Bejarano (2012) afirma que *2666* es una novela “sobre el problema del *mal*, que recorre hondamente la historia turbulenta del siglo XX” (p.46). Entonces, el siglo XX con todas sus nefastas dinámicas de orden social, político, económico y cultural en Occidente (Torres, 2000) constituyen la materia prima de la ficción en *2666*, o, en otras palabras, *2666* es una extraordinaria radiografía de la vida en la sociedad del siglo XX en Occidente.

Esta *turbulencia* maligna de orden social, político, económico y cultural registrada durante el siglo XX en Occidente adquiere un matiz particular dentro de la ficción de la novela en *2666*, pues todo el relato gira en torno a un abominable crimen sin resolver: la violación, tortura y brutal asesinato de decenas y decenas de niñas y mujeres jóvenes en la ciudad fronteriza de Santa Teresa en Méjico, en un periodo aproximado de entre siete y ocho años. Viscardi (2013) parte de esta base para declarar a *2666* como una *novela negra* en tanto que su trama plantea un caso criminal de asesinatos en serie cuya resolución (la determinación del o los autores de crimen, sus motivaciones y las circunstancias en las cuales se realizaron las acciones criminales), a diferencia de la *novela policiaca*, pasa a un segundo plano. Es más bien una especie de plataforma desde

la cual el relato presenta un escenario multidimensional de violencia y crueldad social con el propósito de denunciar hechos ocurridos, en este mismo sentido, en el mundo real, tales como, violencia doméstica, violencia interpersonal, violencia sexual, criminalidad, corrupción institucional, abuso de autoridad, explotación, segregación, etc. En efecto, la novela conecta enfáticamente con una serie de hechos nefastos de violencia y crueldad social a gran escala ocurridos durante ciertas etapas del siglo XX en Occidente¹ que desencadenaron una gran *desigualdad* en diferentes dimensiones de la vida de muchos seres humanos en Occidente en diferentes momentos del siglo XX: racismo en Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta (De los Ríos, 1998), y racismo durante el régimen Nazi (Bokser, 2001); totalitarismo Nazi (González 2012); corrupción en la zona fronteriza de Méjico con Estados Unidos (Ravelo, 2005); criminalidad en la zona fronteriza de Méjico con Estados Unidos (Amnesty International, 2003; Ravelo, 2005) y criminalidad durante el régimen Nazi (Bokser, 2001); explotación laboral extrema en la zona fronteriza de Méjico con Estados Unidos (Del Sarto , 2012); segregación social del espacio urbano en la zona fronteriza de Méjico con Estados Unidos (Bass y Pérez, 2008).

La alusión que 2666 realiza en torno a estos fenómenos de crueldad y violencia social enumerados arriba y que generaron toda suerte de *desigualdades* y, por lo tanto, injusticias, en Occidente durante el siglo XX, significa que la ficción de la novela también se desarrolla en una atmósfera de *desigualdad*, de injusticia y opresión. Este hecho provoca una formulación muy general del problema de investigación que más adelante adquirirá características bien particulares. Por ahora, es suficiente con decir que determinar si 2666 tiene teóricamente la posibilidad de intervenir *políticamente* constituye la base del *problema* a resolver en esta investigación. No obstante, se hace imprescindible hacer una primera precisión en este enunciado -tan vasto y general- antes de continuar, y corresponde a la definición del concepto de *política*. El concepto de *política* que está insertado dentro del adverbio *políticamente* del enunciado de este

¹ Esta conexión enfática entre 2666 y estos hechos -a gran escala- de crueldad y violencia social ocurridos en Occidente en el siglo XX, será demostrada en el Capítulo 2 de este trabajo.

problema es concebido desde la perspectiva del filósofo contemporáneo Jacques Ranciere quien en *El Desacuerdo* define la *política* como aquella actividad que reconfigura un orden, reparto o distribución inequitativa o injusta de lo *sensible* en una comunidad cualquiera en donde la *desigualdad* o la inequidad predominen. Consecuentemente, al reconfigurar este reparto o distribución de lo *sensible* enraizado en la *desigualdad*, la *política* establece un nuevo reparto o distribución igualitaria de lo *sensible* para esta misma comunidad. En este orden de ideas, se pueden inferir dos cosas: primero, la intervención política que 2666 pueda realizar debe ser visibilizada con respecto a un escenario de *desigualdad*. Segundo, ese escenario plagado de *desigualdad* no es otro diferente a aquel generado por hechos de violencia y crueldad social ocurridos en el siglo XX en Occidente que son directamente aludidos en la ficción de 2666.

Ahora bien, cuando Ranciere afirma que la *política* es aquella actividad que reconfigura un orden, distribución o reparto de lo *sensible* en el cual la *desigualdad* se impone -debido a que una hegemonía dominante ha establecido, precisamente, un reparto o distribución no igualitario de lo *sensible* (Ranciere, 1996)-, está indicando un proceso culminado, es decir, una meta final que ha sido lograda a través de una secuencia de fases. Este proceso culminado (la *política*), a su vez, es el resultado del contacto entre dos procesos heterogéneos entre sí: uno, el de la dominación, que pretende perpetuar una distribución u orden inequitativo de lo *sensible*, y el otro, el de la *igualdad*, que pretende acabar o destronar, precisamente, este orden desigual e injusto (Ranciere, 1996). En consecuencia, la “intervención” de la que se habla en el enunciado del *problema* tiene que verse como un aporte en el proceso que conlleva hacia la realización plena de la *política*. Por consiguiente, si realmente 2666 tiene teóricamente la posibilidad de intervenir políticamente, entonces, esta novela de alguna forma podría tomar parte, contribuir, o participar, en el proceso de restablecimiento total de la *igualdad* en las comunidades o sociedades en donde sea leída, y en donde, por supuesto, la *desigualdad* tiene lugar. La pregunta salta como una liebre: ¿cómo podría el discurso narrativo de 2666 realizar semejante hazaña?

Ranciere (2012) define cierta *relación* entre la estética del arte y la *política* a través de la cual la reconfiguración del reparto de lo *sensible* propia de un mundo ordinario no igualitario o injusto es teóricamente posible. No obstante, esta reconfiguración no es una operación destinada a ser realizada directamente en el mundo ordinario en donde existe tal *desigualdad*, injusticia y opresión, como usualmente ocurre cuando alguien o un grupo de individuos pertenecientes a una comunidad actúan *políticamente* con el propósito de acabar con esa *desigualdad*, injusticia y opresión. Esta reconfiguración teóricamente ocurre dentro del ámbito del arte. El arte, desde esta perspectiva, realiza una operación de reorganización o reordenamiento simbólico de ese mundo ordinario en donde predomina la *desigualdad* y, por ende, la injusticia y la dominación, y genera un ámbito *sensible* libre de esa *desigualdad*, injusticia y opresión, que es captado por sus *espectadores* (Ranciere, 2012). Esto, obviamente, no sugiere que la *desigualdad* del mundo ordinario desaparezca en el acto, como por arte de magia, tan pronto como tal o cual obra de arte sea producida, y sus *espectadores* capten ese ámbito sensible y libre de *desigualdad* que ella genera al reconfigurar, precisamente, el reparto de lo *sensible* propio de ese mundo ordinario no igualitario. Sin embargo, Ranciere (2012) demuestra teóricamente² que este hecho sí tiene la posibilidad de contribuir en el proceso de restablecimiento de la *igualdad* -en aquella sociedad no igualitaria donde, precisamente, habitan los *espectadores* del arte-, por cuanto, los *espectadores* del arte aprenden a poblar y a vivir en un ámbito *sensible* y heterogéneo al mundo ordinario en donde no existe la dominación. Es decir, los espectadores del arte se convertirían en un grupo de seres humanos capaz de vivir en tal o cual comunidad sin necesidad de oprimir o subyugar a otros seres humanos, lo cual

² Se trata de una demostración teórica del potencial o posibilidad de intervención política del arte, pues Ranciere no demuestra en una comunidad real con seres humanos que este contribuya al restablecimiento de la *igualdad*. Su demostración es puramente teórica desde la filosofía. Por tanto, desde esta perspectiva, solo se puede asegurar que el arte, en teoría, tiene la posibilidad o el potencial de intervenir políticamente en aquella sociedad o comunidad en donde habiten sus *espectadores*.

significa que no contribuirían a la expansión de la *desigualdad*, sino por el contrario, contribuirían a su aniquilamiento. Por tanto, el arte, a través de su *espectador* tiene, en teoría, la posibilidad de contribuir en el proceso político o de restablecimiento total de la *igualdad*, en esa sociedad, o sector del mundo ordinario, en particular. Ahora bien, *2666* es una obra de arte dentro de la literatura hispanoamericana, y como obra de arte, en teoría, debería ser capaz de realizar la reconfiguración del reparto de lo *sensible* propio de un mundo ordinario no igualitario, y provocar una intervención política en aquella sociedad donde habitan sus lectores. Pues bien, dos trabajos investigativos que ilustran la manera en que el discurso narrativo de *2666* es manipulado para que, en teoría, tenga la posibilidad de producir tal efecto son *Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño* y *La poética del margen: donde la literatura y la política se unen*, realizados por Ángeles Donoso Macaya (2009) y María Pape (2013), respectivamente. Estas dos investigaciones analizan el discurso narrativo de *2666* aplicando la relación entre estética y política desde la óptica de Ranciere (2012). En ellas se deja entrever la diversidad de formas en que una novela como *2666* tiene, en teoría, la posibilidad³ de intervenir políticamente a través de esta *relación*. Los dos autores investigan el discurso narrativo de *2666* y descubren que aspectos como la *repetición*, la *estructura temática*, la *estructura narrativa* o la *marginalidad*, logran generar ámbitos sensibles completamente estéticos que, en teoría, tienen la posibilidad de intervenir políticamente.

En el trabajo de Donoso se llega a la conclusión de que en *2666* es la *repetición* el factor clave que teóricamente reconfigura el reparto de lo *sensible* propio de hechos como el asesinato en serie en el mundo ordinario del siglo XX en Occidente: el narrador en *2666* construye una ficción en donde se repite una y otra vez el ciclo de *asesinato*, *desaparición* y *aparición* indeseada de mujeres jóvenes en la ciudad de Santa Teresa en los años noventa; y el *asesinato*, *desaparición* y *aparición* indeseada de cientos de

³ Ni Pape (2013), ni Donoso (2009), demuestran en el terreno práctico, es decir, con comunidades de personas de carne y hueso, que *2666* interviene políticamente. Por tanto, su demostración establece teóricamente la posibilidad de intervención política de esta novela a través del discurso narrativo.

judíos griegos en la Europa Nazi de la segunda Guerra Mundial. La *repetición* de este ciclo, sin embargo, posee un ingrediente que desarticula o destruye la percepción *común* que se tiene en cuanto a los asesinatos en serie de la vida real en el siglo XX, y genera una percepción estética de los mismos: la repetición de lo heterogéneo. En efecto, las mujeres asesinadas en Santa Teresa son encontradas y el narrador hace una fría y pavorosa descripción de sus cuerpos mutilados, violados y golpeados brutalmente. De esta manera el *anonimato* queda totalmente desvirtuado y cada uno de los cuerpos adquiere una *identidad* propia que va más allá del simple nombre, apellido, edad y oficio. Lo mismo sucede con los cuerpos de los judíos griegos que Leo Sammer tiene que asesinar: el espacio para sepultarlos se acaba y los cuerpos enterrados anteriormente son desenterrados, accidentalmente, una y otra vez, cuando los hombres de Sammer buscan desesperadamente un lugar para desaparecer los nuevos cadáveres. Así, parece que cada uno de los cuerpos enterrados se niega a desaparecer antes de ser plenamente identificados por cada uno de sus verdugos. Esta repetición de lo heterogéneo teóricamente reconfigura el reparto de lo *sensible* de un mundo ordinario en donde existe la desigualdad y, por ende, la injusticia, a causa de la criminalidad (asesinato en serie), y genera ámbitos *sensibles* y estéticos que tienen, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en la sociedad en la que habitan los lectores de 2666.

Por otro lado, el trabajo de María Pape concluye que 2666 logra teóricamente la reconfiguración de lo *sensible* propio de hechos de violencia y crueldad social -ocurridos en el mundo ordinario del siglo XX en Occidente y que son aludidos en esta novela-, básicamente, a través de la *estructura narrativa y temática* de la novela: el discurso narrativo yuxtapone innumerables historias que están conectadas al hilo principal de cada una de las cinco partes que constituyen la obra. De esta manera, la novela, vista como un todo, no transcurre linealmente en el tiempo, sino que establece una especie de red de elementos heterogéneos. Esta red parece funcionar en un mismo espacio en donde la trama no tiene un inicio, un medio y un final, sino que, simplemente, sucede de manera fragmentada en cada uno de los nodos de esta red. Paralelamente a esta estructura narrativa en red, la novela despliega un desplazamiento del centro a la periferia en cuanto a su estructura temática: los temas que constituyen la novela son básicamente marginales:

los personajes centrales están al margen de la sociedad; la ciudad de Santa Teresa, en donde ocurren los asesinatos en serie, es vista desde la óptica de los sitios y gentes marginadas del centro social, cultural y político de la ciudad; las mujeres asesinadas pertenecen a las clases sociales más necesitadas y abandonadas de la ciudad. Así, esta estructura temática y narrativa teóricamente reconfigura el reparto de lo *sensible* de un mundo ordinario en donde existe la *desigualdad* y, por ende, la injusticia, a causa de la criminalidad, la miseria o la segregación, entre otros, y genera ámbitos *sensibles* y estéticos que tienen, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en la sociedad en la que habitan los lectores de *2666*.

Así pues, estos dos trabajos investigativos demuestran que el discurso narrativo en *2666* teóricamente reconfigura el reparto de lo *sensible* propio de un mundo ordinario en donde la desigualdad, y por lo tanto, la injusticia, predominan a causa de hechos brutales de violencia y crueldad social, en tanto que estos mismos hechos son presentados de manera *estética* a través de ámbitos sensibles y heterogéneos con respecto a ese mismo mundo ordinario. Y a partir de este hecho, la novela tiene, en teoría, la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad en donde habitan sus lectores. Ahora bien, estos resultados de inmediato arrojan una respuesta afirmativa a la incógnita planteada anteriormente como la base del problema a resolver en esta investigación, pues claramente, demuestran que *2666*, en teoría, sí tiene la posibilidad de intervenir políticamente. Con base en esta conclusión, esta investigación perfila otro recurso narrativo a través del cual la novela podría tener, en teoría, la posibilidad de intervenir *políticamente* en aquella sociedad donde habiten sus lectores: *la imagen poética*. Este hecho deriva en el planteamiento definitivo y preciso de la pregunta que define el problema de investigación: ¿la *imagen poética* en *2666* tiene teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad o comunidad en donde habiten sus lectores y en donde exista la desigualdad?

A partir de la definición de este problema de investigación emerge de inmediato la formulación de una hipótesis que, categóricamente, presenta a la *imagen poética*, dentro del discurso narrativo de *2666*, como un recurso literario con plena potencialidad para intervenir políticamente en esa comunidad o sociedad en donde habiten sus lectores, y en

donde existe *desigualdad*. En estos términos, el Objetivo General de esta investigación es determinar, precisamente si la *imagen poética* en *2666* es otro recurso del discurso narrativo –aparte de los descubiertos por Pape (2013) y Donoso (2009)- que, en teoría, tiene la posibilidad de intervenir políticamente en la sociedad o comunidad en donde habiten sus lectores y en donde exista la *desigualdad*.

El cumplimiento de este Objetivo General ofrece plena Justificación por cuanto *2666* es una obra emblemática de la narrativa posmoderna, y se hace necesario determinar si su discurso narrativo cuenta, en teoría, con otra posibilidad de intervención política –aparte de aquellas descubiertas por Pape (2013) y Donoso (2009)- por las siguientes razones: primero, si la hipótesis de investigación es plenamente validada, sin duda la valoración de esta novela, en cuanto a su potencial de intervención política, crecerá significativamente. Segundo, por tratarse de la *imagen poética*, la validación de esta hipótesis de investigación hablaría no solamente del potencial de intervención política en *2666*, sino también del potencial de intervención política de la narrativa posmoderna producida en todo el globo, pues no cabe duda de que la *imagen poética* mantiene una presencia recurrente en su discurso narrativo.

Ahora bien, este Objetivo General se logra a través de dos fases investigativas: la primera fase consiste en dilucidar, desde la perspectiva del filósofo Jacques Ranciere sobre la relación entre estética y *política*, y el concepto de *imagen poética* sustentado por Octavio Paz en *El Arpa y la Lira*, la forma en que el arte en general y la *imagen poética* –como forma particular de arte- tienen, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en aquella sociedad en donde habiten sus espectadores⁴. La segunda fase investigativa consiste en utilizar los conceptos de *imagen poética*, *apariencia libre* y reconfiguración del reparto de lo *sensible*, estudiados en la primera etapa investigativa, para analizar un conjunto de enunciados del discurso narrativo en *2666* y demostrar que estos se ajustan a la naturaleza de la *imagen poética* y que tienen teóricamente la

⁴ El cumplimiento de esta primera fase investigativa corresponde al cumplimiento del primer Objetivo Específico para esta investigación.

posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad donde habiten los lectores de 2666⁵.

El capítulo I se ocupa del desarrollo de la primera fase investigativa en la cual, inicialmente, se exploran en profundidad las ideas de Ranciere en torno a la relación entre estética y *política*, con el propósito de dilucidar la forma exacta en que el arte en general tiene el potencial de reconfigurar el reparto de lo *sensible* de un mundo ordinario no igualitario y, por tanto, injusto y opresivo. Luego, y siguiendo nuevamente a Ranciere, se estudia la forma en que este hecho, en teoría, tiene la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad en donde habitan los espectadores del arte. Finalmente, desde esta perspectiva y el concepto de *imagen poética* sustentado en *El Arco y la Lira* por Octavio Paz, se demuestra que la *imagen poética* en general -como forma de arte- tiene, en teoría, la posibilidad de realizar una intervención política en la sociedad donde habitan sus *espectadores*. De esta manera, se consolida el terreno perfecto para demostrar -en el capítulo 2- que la *imagen poética* en 2666 tiene el potencial de realizar una intervención política en aquella sociedad no igualitaria en donde exista una comunidad de sus lectores.

El capítulo 2 se encarga del desarrollo de la segunda fase investigativa: se escogen ciertos fragmentos narrativos que, presumiblemente, son ejemplos representativos, directos y explícitos de la alusión que la novela hace a hechos de crueldad y violencia social ocurridos en el mundo ordinario durante el siglo XX en Occidente, que generaron condiciones de enorme *desigualdad*, injusticia y opresión para sectores grandes de la población. Luego, se demuestra la correspondencia existente entre estos hechos y la ficción desatada en los fragmentos narrativos seleccionados. Finalmente, se localizan, dentro de cada fragmento, ciertos enunciados que, presumiblemente, puedan constituir *imágenes poéticas* y se contrastan con el concepto que sobre la *imagen poética* sustenta Octavio Paz en *El Arco y la Lira*. Si los enunciados en cuestión se ajustan a este concepto entonces se procede a demostrar, desde Ranciere y su teoría sobre la relación entre

⁵ El cumplimiento de esta segunda fase investigativa corresponde al cumplimiento del segundo Objetivo Específico para esta investigación.

estética y *política* -la cual tiene como ejes centrales las categorías *apariencia libre* y *reconfiguración del reparto de lo sensible*-, que ellos, en teoría, tienen la posibilidad de intervenir políticamente sobre aquella sociedad en la que habitan los lectores de 2666 y en la cual la *desigualdad* existe. De esta manera la hipótesis de investigación es plenamente validada.

Por último, las conclusiones de este trabajo investigativo, primero, ofrecen una presentación general de los resultados obtenidos en el capítulo 2 después del análisis de cada uno de los enunciados escogidos en cada fragmento narrativo. Segundo, resaltan las implicaciones de estos resultados en cuanto al potencial de intervención política de 2666, en particular, y de la narrativa posmoderna, en general, a través de la *imagen poética*.

La imagen poética como recurso de intervención política

Aparentemente el arte podría considerarse como un producto estético que, esencialmente, no mantiene ninguna relación con la actividad *política* dentro de una sociedad o comunidad cualquiera. Sin embargo, Ranciere (2012) demuestra que la estética del arte tiene, en teoría, la posibilidad⁶ de realizar una intervención política a través de su espectador en tal o cual comunidad en donde él habita y en donde la *desigualdad* predomine. Al tiempo, concibe la *política* como aquella actividad que rompe con un reparto o distribución inequitativa o injusta de lo *sensible* en una comunidad cualquiera en la cual, precisamente, la *desigualdad* o la inequidad se imponen, y establece un reparto o distribución de lo *sensible* totalmente igualitario (Ranciere, 1996). Por tanto, lo que aquí se sugiere es que el arte a través de su *espectador* tiene, en teoría, la posibilidad de contribuir en la construcción de sociedades más igualitarias, y por ende, más justas. En consecuencia, la operación política fundamental que el arte pueda ejercer, en la preceptiva de restablecer la *igualdad* en una sociedad o comunidad cualquiera, está centrada en su *espectador*. Ranciere (2012) sostiene que cuando un *espectador* se somete a la experiencia de la estética del arte trasciende cualquier tipo de percepción de la *desigualdad*, y por lo tanto, de la injusticia, y entra en un estado de conciencia que transcurre dentro del marco de la *igualdad* y, por lo tanto, de justicia, de no dominación, de plena libertad (Ranciere, 2012). No obstante, hasta este punto esta sería una experiencia individual, la del *espectador* de arte. Sin embargo, siguiendo a Ranciere (2012), esta experiencia individual que se desarrolla en un ámbito de *igualdad* y libertad

⁶ Se trata de una demostración teórica del potencial o posibilidad de intervención política del arte, pues Ranciere no demuestra en una comunidad real con seres humanos que el arte contribuya al restablecimiento de la *igualdad* cuando en ella exista la desigualdad, y en donde habiten sus espectadores. Su demostración es puramente teórica desde la filosofía. Por tanto, desde esta perspectiva solo se puede asegurar que el arte, en teoría, tiene la posibilidad o el potencial de intervenir políticamente en aquella sociedad o comunidad en donde habiten sus espectadores.

tendría necesariamente repercusión en la comunidad o sociedad a la cual este *espectador* pertenece, en términos, precisamente, de *igualdad* y libertad o, en otras palabras, de no dominación⁷. Esto significa que el arte tiene, en teoría, la posibilidad de intervenir *políticamente* en la sociedad a través de su *espectador*, y aún más, a través de su *comunidad* de *espectadores*. Por tanto, ese aroma de *igualdad*, de justicia, de no dominación y de libertad, captado por la comunidad *espectadores* a través de la experiencia de la estética del arte tendría, en teoría, la posibilidad de repercutir socialmente y sería “el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (Ranciere, 2012, p.44). Así, el arte podría realizar una intervención política en una sociedad cualquiera, siempre y cuando exista una *comunidad* de espectadores de arte en el seno de esa sociedad en particular.

A lo largo de este capítulo se explorarán en profundidad las ideas de Ranciere en torno la naturaleza de esa conexión entre *política* y *estética* en la perspectiva de comprender dos cosas: primero, ¿cómo el arte, desde esta perspectiva, logra inducir en su espectador un estado de conciencia libre de la sensación o impresión de la desigualdad, y por tanto, libre de la sensación de injusticia y dominación? Segundo ¿cómo es que este *espectador*, y aún más, la comunidad de *espectadores* del arte tiene el potencial de intervenir políticamente? o en otras palabras ¿cómo esta comunidad de espectadores de arte tiene, en teoría, la posibilidad de generar una transformación social en términos de *igualdad*, y por ende, de justicia, de no dominación y libertad? Una vez quede en claro la forma en que el arte en general tiene, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en la sociedad en donde habitan sus espectadores, se procederá a validar esta perspectiva teórica en el concepto general de *imagen poética* –sustentado por Octavio Paz en el *Arco y la Lira*- y se demostrará que ella, como forma de arte, es un recurso literario que tiene el potencial de generar una intervención política -dado que la hipótesis de esta

⁷ Este planteamiento guarda estrecha relación con aquello que Foucault (1994) denomina “la estética de la existencia” que consiste en un modo o forma de subjetividad que los individuos de una sociedad podrían potencialmente construir dentro de ellos mismos, y en el cual la vida transcurre de manera *estética* o bella tal como una obra de arte. Con esta forma de subjetividad, según Foucault (1994), las personas podrían vivir sus vidas como obras de arte. De esta manera podrían emanciparse del poder opresor del Estado, obtener su propia gobernabilidad, y así, ser completamente libres.

investigación propone a la *imagen poética* en 2666 como un recurso literario que, en teoría, tiene la posibilidad de intervenir *políticamente*. De esta manera, los elementos metodológicos para el análisis de la *imagen poética* en esta novela estarán perfectamente definidos, y será posible, a lo largo del capítulo 2, demostrar o validar la hipótesis de investigación.

El concepto de política y su conexión con el arte

Ranciere (1996) concibe la *Política* a partir de la definición de un espacio social en donde habitan unos *seres parlantes*⁸(individuos) que a su vez conforman unas *colectividades*(comunidades) cuyo ejercicio social genera situaciones en donde brilla *Lo Justo* (Igualdad) o *Lo Injusto* (Desigualdad). En tal o cual comunidad donde sea lo *injusto* lo que predomine existe un orden o distribución *desigual* de *lo sensible*⁹ (Ranciere, 1996), o, en otras palabras, una distribución *desigual* de todo aquello del mundo que puede ser captado por los sentidos exteriores (vista, tacto, olfato, oído y gusto) del Hombre en los diferentes ámbitos de la vida¹⁰ –laboral, educativo, social, económico, profesional, etc.-. Con una distribución de *lo sensible* desigual, es decir, *injusta*, existen en esa comunidad en cuestión un grupo de individuos que están excluidos o segregados. Ellos están sometidos injustamente a un espacio *sensible* desigual con respecto a otro grupo de personas, de la misma comunidad, que se mantiene como una *elite* dominante y privilegiada que subyuga a aquellos excluidos y no les permite tomar *parte* en lo que por definición debe ser *común* a todos los miembros de esa comunidad en particular (Ranciere, 1996). Aquellos *excluidos* que no pueden tomar parte en lo que deberían -por

⁸Los seres parlantes son los individuos pertenecientes a tal o cual comunidad que, según Aristóteles, poseen el don de la palabra y pueden participar en la definición de lo *justo* y de lo *injusto* en opción a los animales que sólo son capaces de emitir sonidos que manifiestan dolor o placer.

⁹ *Lo sensible* para Ranciere es todo aquello que puede ser captado, percibido o conocido a través de los sentidos.

¹⁰ En una comunidad en particular puede haber grupos de individuos sometidos a un entorno *sensible* restringido, en ciertos o todos los ámbitos de su vida (laboral, educativo, profesional, económico, social, etc.), con respecto a otros grupos de individuos, pertenecientes a la misma comunidad, que gozan o están sometidos a un entorno menos restringido, en el peor de los casos, y enormemente menos restringido, o sin ninguna restricción, en el mejor de los casos.

el simple hecho de ser individuos pertenecientes a la comunidad- son considerados, por el sector dominante, como seres políticamente *estériles*:

El hombre, dice Aristóteles, es político pues posee la palabra que pone en común lo justo y lo injusto mientras que el animal solamente posee la voz que señala placer y pena. Pero la cuestión, entonces, es saber quién posee la palabra y quién posee solamente la voz. Desde siempre, la negativa de considerar a ciertas categorías de personas como seres políticos ha tenido que ver con la negativa a entender como discurso los sonidos que salían de su boca. O bien ha pasado por la constatación de su incapacidad material de ocupar el espacio-tiempo de las cosas políticas. Los artesanos, dice Platón, no tienen el tiempo para estar en otro lugar aparte de su trabajo. Este “otro lugar” donde no *pueden* estar, es sin duda la asamblea del pueblo. La “falta de tiempo” es, de hecho, la prohibición naturalizada, inscrita en las mismas formas de experiencia sensible. (Ranciere, 2012, p.34)

En efecto, en las sociedades donde reina la *desigualdad*, los individuos excluidos y segregados son considerados como animales que solo poseen voz para manifestar dolor o placer y que por razones obvias no pueden participar en la definición de lo que es justo e injusto, pues esto está reservado para los “hombres” que sí poseen el *logos* o el don de la palabra; y, desde el punto de vista de Platón, los excluidos son considerados como artesanos que “no tienen tiempo” para participar en la asamblea del pueblo donde también se discute lo justo y lo injusto dentro de la comunidad. En este orden de ideas, la *política* tendrá lugar cuando estos individuos excluidos y segregados se las arreglan para tener tiempo suficiente de manifestarse a sí mismos como seres con pleno derecho de ocupar y usar el mismo espacio que ocupa y usa la clase dominante (Ranciere, 2012) y reestablecer, así, una distribución equitativa del espacio *sensible*. Por tanto, la *política* surge cuando aquellos que no tienen parte en lo común –los excluidos- levantan su voz para, de alguna manera, deshacer ese orden o distribución de *lo sensible*, que por definición es injusto:

La actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial¹¹ mediante la puesta en práctica de los que no tienen parte, lo que, en última instancia, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. (Ranciere, 1996, p.45-46)

Esto significa que la *política* consiste en reorganizar o *reconfigurar* ese orden o distribución de lo *sensible* en el cual la *desigualdad* está plenamente legitimada, y generar, así, una distribución *justa e igualitaria* del ámbito o entorno *sensible* entre todos los individuos que conforman tal o cual comunidad (Ranciere, 2012). Y son aquellos que no tienen *parte* en lo común –los excluidos o segregados- los que se levantan como sujetos políticos para reestablecer la *igualdad* perdida a causa de un orden policial o *policía* instaurado por ciertos poderes hegemónicos o elites dominantes. Por tanto, la *política* solo es posible cuando en una comunidad cualquiera se presentan fenómenos de *inequidad* o desigualdad ya que en su propia naturaleza es inmanente “la suposición de la *igualdad* de cualquier *ser parlante* con cualquier otro *ser parlante* y la preocupación de unificar esa igualdad” (Ranciere, 1996, p.46).

Ahora bien, concebir la política de esta manera conduce a pensar que esa reconfiguración de la distribución de lo *sensible* solamente puede ser posible mediante intervenciones directas sobre los diferentes esferas de la vida social –por ejemplo, el sistema educativo, el sistema económico, el sistema laboral, sistema jurídico, el sistema cultural, sistema de gobierno, etc.-, que de una u otra manera puedan estar abrigando algún tipo de desigualdad, y por tanto, de injusticia dentro del mundo ordinario, o mundo cotidiano de una comunidad o sociedad en particular. Sin embargo, y como se anticipaba en la introducción, Ranciere (2012) sugiere que esas intervenciones de orden político también tienen la posibilidad de ser realizadas desde el mundo *extraordinario* del arte. En efecto, Ranciere (2012) afirma que el arte “suspende las coordenadas normales de la

¹¹ El orden policial o *policía* se define como el sistema de legitimación (leyes) de ese orden de lo *sensible* injusto (Ranciere, 1996, p.43) establecido en una comunidad cualquiera.

experiencia sensorial”¹² (p.35), lo cual garantizaría a su espectador una experiencia sensorial heterogénea que se sale de los marcos *normales* del *sentir* propios del mundo ordinario. Esta experiencia sensorial, según Ranciere (2012), tiene la característica de ser *igualitaria* y libre, en oposición a la experiencia sensorial restringida e injusta que él experimenta cotidianamente si vive en una comunidad en donde la *desigualdad* mantiene su hegemonía. Y Ranciere (2012) afirma que, precisamente, esta experiencia sensorial igualitaria y libre por la que los espectadores del arte atraviesan, deriva en una intervención política en aquella comunidad o sociedad en la que ellos habitan y en la que la *desigualdad* predomina. Entonces, serían ellos, el grupo de espectadores del arte, los encargados de desarrollar lo que Ranciere (2012) denomina la *revolución estética*, es decir, una revolución en el orden social en términos de igualdad y, por tanto, de justicia y no dominación (libertad), a partir de su experiencia sensorial de la estética del arte. Pero, primero, ¿cómo podría la estética del arte inducir en su espectador una experiencia sensorial que se desarrolla en total libertad e igualdad para *sentir*? Y segundo, ¿cómo este hecho podría tener repercusiones en términos de igualdad, justicia y libertad en el ámbito social en el cual habita este espectador?

Naturaleza de *lo sensible* en un mundo ordinario no igualitario

El primer paso para responder este interrogante consiste en examinar el concepto de *experiencia sensorial* o *experiencia del sentir* el mundo a través de los sentidos. De acuerdo con Kandel, Schwartz y Jessel (1997) la *experiencia sensorial* acompaña a los seres humanos en cada instante de sus vidas por cuanto siempre están experimentando algún tipo de sensaciones visuales, olfativas, táctiles o gustativas de su cuerpo y del mundo externo que les rodea. Particularmente, en lo que se refiere al mundo exterior, estas sensaciones visuales, olfativas, táctiles o gustativas dependen del ámbito o entorno *sensible* que cada circunstancia o situación ofrezca a los individuos pertenecientes a tal

¹² La experiencia sensorial consiste en las diferentes sensaciones olfativas, visuales, táctiles, auditivas o gustativas que se generan en los individuos a partir de su interacción con un entorno o espacio *sensible* determinado.

cual comunidad. En cualquier tipo de circunstancia por la que los seres humanos estén atravesando siempre existe algún tipo de *experiencia sensorial*. Es decir, siempre hay ocurrencia de *sensaciones* producidas por los órganos sensoriales a partir de estímulos recogidos del ámbito sensible propio de cada una de estas circunstancias. Estas *sensaciones* son transportadas al cerebro y allí son organizadas e interpretadas (Kandel *et al*, 1997) para formar una *representación mental* o percepción del estímulo sensorial (Oviedo, 2004) con lo cual el individuo puede darse cuenta de lo que sucede en el entorno. Por tanto, las sensaciones son el punto de conexión que los seres humanos tienen con el mundo exterior por cuanto es a través de ellas que se puede percibir o sentir lo que sucede alrededor instante tras instante.

Así pues, la *experiencia sensorial* depende de las circunstancias o la naturaleza de las situaciones que los individuos de una comunidad cualquiera estén experimentando. La mente procesa la información que proveen las *sensaciones* causadas por el entorno, o ámbito *sensible*, generando toda suerte de percepciones o “interpretaciones de los estímulos que son recibidos del exterior por medio de los sentidos” (Hernández, 2012, p.14). Estas percepciones o interpretaciones de las sensaciones son la única forma en que los seres humanos pueden *darse cuenta* de lo que está sucediendo a su alrededor en el mundo ordinario. Por tanto, si en tal o cual comunidad *lo sensible*, es decir, ese entorno o ámbito susceptible de ser captado por los sentidos, está restringido para un sector de sus habitantes y es completamente abierto y accesible para otro sector “exclusivo” o privilegiado de sus habitantes, entonces, aquellos segregados que no pueden participar abiertamente de todo el ámbito *sensible*, sencillamente, percibirán la *desigualdad* o inequidad, y por ende, la injusticia y la dominación.

El arte y la reconfiguración de la distribución o reparto de *lo sensible* en un mundo ordinario no igualitario

Con las reflexiones hechas a este punto se puede afirmar que cualquier comunidad en donde la *desigualdad* predomine la distribución o reparto de *lo sensible* en ámbitos de la vida social como la educación, el trabajo, el espacio urbano o rural, los espacios para la recreación y el descanso, etc., es abiertamente injusta e inequitativa. Para extirpar la

desigualdad o segregación propias de esta *distribución* se hace necesario realizar en ella una *reconfiguración*, y así, darle una nueva *forma* y obtener una *nueva distribución o reparto de lo sensible* en donde no hay *desigualdad* y segregación (Ranciere, 2012). Esto significa que en esta nueva distribución *de lo sensible*, después de pasar por un proceso de *reconfiguración*, existirán condiciones de *igualdad* para todos los individuos de esa comunidad a la cual pertenecen. Y esto es a lo que Ranciere (2012) llama *política*: a esta reconfiguración de la distribución o reparto de *lo sensible* en la cual la participación del ámbito o entorno sensible sea *igualitaria* para todos los individuos pertenecientes a tal o cual comunidad sin ningún tipo de exclusión. Y es aquí donde la *política*, definida así, como una reconfiguración de la distribución de *lo sensible*, conecta con el arte en general y con la literatura en particular para el caso de esta investigación. En efecto, Ranciere (2012) afirma que el arte realiza una *reconfiguración* simbólica de la manera como está distribuido *lo sensible* en el mundo ordinario o cotidiano, lo que automáticamente le confiere una “relación *estética* con la *política*” (Ranciere, 2012, p. 31). Y, desde esta perspectiva, es una relación *estética* en tanto que es a través de sus constructos *estéticos* que el *arte* fabrica un espacio o ámbito singular y heterogéneo, con respecto al mundo ordinario, en donde *lo sensible* es distribuido de manera equitativa para una comunidad¹³ cuyos habitantes, para caso del arte, serán sus *espectadores*:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta¹⁴ este tiempo y puebla este espacio. [...]. La relación entre *estética* y *política* es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de

¹³ Esta *comunidad* está constituida por los *espectadores* del arte.

¹⁴ Aquí la acción de *recortar* tiene el sentido de *distribuir*.

visibilidad del arte intervienen ellas mismas en la *distribución de lo sensible* y en su configuración, de donde recortan¹⁵ espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular. (Ranciere, 2012, p. 33-35)

Según estas afirmaciones, la intervención que el arte ejerce sobre la distribución *de lo sensible* propia del mundo ordinario, que por definición es no igualitario, define un nuevo ámbito *sensible* para la comunidad constituida por sus espectadores y no hay ninguno de ellos que sea considerado como animal *ruidoso* tan solo capaz de emitir gemidos de placer o de dolor; todos y cada uno de ellos tendrán acceso al mismo material *sensible*. Estos espacios, tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular, que están distribuidos *injustamente* en tal o cual comunidad del mundo ordinario generan una experiencia de *lo sensible* no igualitaria; el arte, a través de sus formas singulares y estéticas reconfiguran simbólicamente estos mismos elementos y generan una experiencia de *lo sensible* totalmente igualitaria, desprovista del más mínimo asomo de segregación o injusticia.

La apariencia libre, el libre juego y la experiencia de lo sensible en el arte

Las consideraciones anteriores sugieren que el arte realiza una reconfiguración simbólica de la distribución de lo sensible propia de un mundo ordinario en donde la *desigualdad* predomina. Esta reconfiguración define, en teoría, un nuevo ámbito sensible en donde no existe ningún tipo de desigualdad, y por tanto, este es experimentado de manera igualitaria por los espectadores del arte. Sin embargo, esto, desde luego, no significaría que la sociedad en la que habita este grupo de espectadores se vuelva totalmente igualitaria por el hecho de que ellos -los espectadores- han experimentado el ámbito sensible definido por el arte de manera totalmente igualitaria. Pero Ranciere (2012) enfatiza en que sí existe cierta repercusión, contribución o intervención política,

¹⁵ Aquí la acción de *recortar* tiene el sentido de reconfiguración o redistribución.

derivada de esta experiencia sensorial, en el conjunto de la sociedad a la cual estos espectadores pertenecen. Es decir, el arte a través de sus espectadores contribuiría a la construcción de una sociedad más igualitaria. De inmediato, surgen dos preguntas profundamente entrelazadas: primero, ¿cómo el arte podría desencadenar en sus espectadores la experiencia de un ámbito sensible totalmente igualitario? Y ¿cómo esta experiencia podría repercutir políticamente en aquella sociedad o comunidad en la que estos espectadores habitan?

Para resolver estos interrogantes Ranciere se basa en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller en donde se considera la obra de arte como una *apariencia libre* en el sentido de que su forma no está ligada a ningún régimen de representación, es decir, “no es una apariencia que se refiere a una realidad que le serviría de modelo” (Ranciere, 2012, p. 40). Esto significa que la obra de arte es una “forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Ranciere, 2012, p. 41), por consiguiente, la obra de arte en su calidad de *apariencia libre* genera un *sensorium* o ámbito *sensible* heterogéneo en relación con cualquier ámbito sensible del mundo ordinario (Ranciere, 2012). Estas ideas pueden ser ilustradas con la Juno Ludovisi:



La “Juno Ludovisi”

[...]. La estatua de Juno no obtiene su consideración de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones del arte y de la representación. La obtiene por su pertenencia a un *sensorium* específico. La estatua es una «apariencia libre», es decir, una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. [...]. (Ranciere, 2012, p. 40)

Ahora bien, Ranciere (2012) afirma que, dentro de este ámbito *sensible* heterogéneo generado por la *apariencia libre* de la obra de arte, el espectador entra en un estado que Schiller denomina como de *libre juego*, y que se refiere a todo lo que sucede durante su experiencia estética. En efecto, Schiller en sus *Cartas para la educación estética del Hombre* realiza un análisis teórico de lo que le sucede al Hombre durante su experiencia estética: los dos impulsos de la naturaleza humana, el sentir y el pensar, interactúan en perfecta armonía, cada uno haciendo lo suyo con el propósito de generar la experiencia de la belleza. Esto es, la facultad del sentir aporta las sensaciones y la facultad de pensar, a partir de estas sensaciones, crea una representación mental que satisface plenamente al espíritu¹⁶. Esto en contraposición a lo que sucede ordinariamente en donde el pensar no es afín con el sentir y viceversa, y por lo tanto, la percepción del momento es desagradable o no satisfactoria para el espíritu: las dos facultades van en direcciones diferentes ocasionando la desintegración del Hombre (el conflicto)¹⁷. En la experiencia

¹⁶ Schiller, en la carta No. 15 de Cartas sobre la Educación estética del Hombre, aclara que esto sucederá con todo aquello que los seres humanos consideren como *bello*.

¹⁷ Siguiendo a Schiller, esto es lo que sucederá en cada experiencia que los seres humanos consideren como no bella o estética, es decir, como desagradable u hostil: por ejemplo, aquella situación en que un

estética o experiencia de la belleza, resalta Schiller (1990), el Hombre puede jugar libre y autónomamente con su sentir y su pensar de tal manera que logra un estado de máxima libertad y de máxima plenitud del ser. En conclusión, cuando una persona se enfrenta a una experiencia estética tiene la autonomía y la libertad de jugar, o, en otras palabras, conectar creativamente su sentir y su pensar de tal manera que la belleza se manifieste en innumerables dimensiones. En contraste, cuando esta misma persona se enfrenta a una experiencia no estética, sucede lo contrario, no puede jugar libre y autónomamente con su sentir y su pensar para generar belleza; aquí, se encuentra en un estado de esclavitud u opresión maquinado por la enemistad entre su sentir y su pensar.

Para ejemplificar su teoría, Schiller emplea a la Juno Ludovisi como obra de arte poseedora de una *apariencia libre* capaz de inducir en su espectador el *libre juego* entre su sentir y su pensar que a su vez produce la experiencia estética. Con la Juno Ludovisi Schiller enfatiza la potencia y la utilidad del arte como medio para conducir al Hombre a su propia plenitud a través de la belleza, entre otras formas o realidades que puedan generar la experiencia estética en los seres humanos. Ahora bien, Ranciere amplifica aún más la importancia que Schiller le otorga al arte como medio de realización de la plenitud de los seres humanos, profundizando, de manera teórica, en su potencial de libertad frente a la opresión: en medio de este libre juego o experiencia estética, el espectador de la Juno Ludovisi experimenta un “sensorium diferente al de la dominación” (Ranciere, 2012, p. 42), en virtud de que el *juego* tiene como característica esencial el hecho de que es una

individuo un día cualquiera empieza a sentir un olor nauseabundo que emana de algún lugar de su casa. Este individuo comienza a buscar por todos los rincones de su casa el origen de aquel olor insoportable. Transcurre un tiempo aproximado de quince minutos hasta que al fin descubre debajo del sofá al cadáver de un ratón en la primera fase de la descomposición. En este ejemplo, el olor nauseabundo distribuido por toda la casa es la Realidad sensible a la que este individuo está expuesto. Durante quince minutos él siente el olor de manera irremediable. Entonces, su facultad para sentir está haciendo lo suyo; está aportándole todo el conjunto de sensaciones propias del olor que emana de un animal en descomposición. Ahora bien, su facultad de pensar también está haciendo su parte; está generando una percepción o representación mental del olor a partir de este conjunto de sensaciones. Sin embargo, esta percepción es de total desagrado. En conclusión, el pensar actúa como enemigo de su sentir; lo considera hostil y profundamente desagradable. En otras palabras, se establece una relación de oposición entre el sentir y el pensar de este individuo en esta situación particular, contrario a las situaciones en donde se registra una experiencia estética.

“actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no propone ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y sobre las personas” (Ranciere, 2012, p. 41). En efecto, y siguiendo a Schiller (1990), la única actividad que realiza una persona cuando atraviesa por una experiencia estética -por ejemplo, contemplar la Juno Ludovisi- es realizar un juego libre y autónomo con su sentir y su pensar; no hay ningún otro objetivo aparte de realizar este juego. Esto sugiere que algo muy particular sucede en el *espectador* de la obra de arte al entrar en contacto con ese espacio *sensible* definido desde su calidad de *apariencia libre*: se suspende “la percepción de la *dominación*” (Ranciere, 2012, p. 42) puesto que la naturaleza del *juego* es ajena a toda forma de poder de unos sobre otros, o de unos sobre las cosas.

Desde esta perspectiva, entonces, el espectador de arte no estaría realizando la acción de dominar a otros, y tampoco estaría siendo objeto de algún tipo de dominación. En este estado, el espectador de arte tendría plena libertad para sentir la belleza de aquel espacio o ámbito sensible que la *apariencia libre* define dentro de sí misma. La estética o belleza de este ámbito *sensible* podría ser captado por el *espectador* de la obra de manera totalmente *libre*. No existirían restricciones ni imposiciones de ninguna naturaleza para que el espectador de la obra de arte *sienta* la belleza de ese espacio *sensible* de manera plena y total. Y si se habla, ya no de un *espectador* en particular sino de la *comunidad* de *espectadores* de la obra de arte, entonces, todos y cada uno de los “habitantes” de esta comunidad de *espectadores* tendrían la misma *libertad* para captar plenamente la belleza del ámbito *sensible* definido por la *apariencia libre* de la obra.

En resumen, la *libre apariencia* de la obra de arte y el *juego* que ejecutan sus *espectadores* en el ámbito *sensible* que ella define, según Ranciere (2012), “manifiestan una libertad y una *igualdad* de los sentidos” (p. 43). En decir, en teoría, estos *espectadores* pueden sentir o experimentar de manera libre e igualitaria la estética de la obra de arte. Ahora bien, Ranciere (2012) afirma que esta libertad e *igualdad* para sentir la belleza o estética de la obra de arte se constituyen en “el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (p. 44). Esta afirmación sugiere que la comunidad de espectadores de arte tiene una repercusión social en términos de la construcción de una sociedad “nueva”. Pero, aquí hay que preguntarse en

qué consistiría lo “nuevo” de esa “nueva” sociedad, y cómo la experiencia de la estética de la obra de arte generaría semejante resultado. Para este propósito, es preciso examinar la consecuencia inmediata de lo que Ranciere denomina sentir libremente e igualitariamente la estética de la obra de arte. En efecto, cuando la comunidad de espectadores de arte experimente esa *libertad e igualdad* de los sentidos, ocurriría en ellos algo que Ranciere (2012) denomina “la suspensión *estética* de las relaciones de *dominación* que existen en el mundo ordinario” (p. 49), en virtud de que cada miembro de la comunidad de espectadores de la obra de arte podría sentir plenamente la estética de la obra de arte sin ninguna restricción impuesta por algún poder dominante que pudiera favorecer a cierto sector esta comunidad en detrimento de otro sector segregado. Esa misma *Libertad e igualdad para sentir* sería la garantía de que esa experiencia *estética* no estaría gobernada por nada ni por nadie y por tanto no representaría un principio generador de algún tipo de *injusticia o desigualdad*. Ahora bien, Ranciere (2012) continúa su reflexión en este tema afirmando que cuando la comunidad de espectadores de arte, que es una “comunidad del sentir” (p.50), experimenta la estética o belleza de la obra de arte de esta forma libre e igualitaria, convierte el arte en una forma de vida, pues esta comunidad del sentir aprende a poblar y a vivir en un ámbito sensible heterogéneo al mundo ordinario en donde no existe la dominación. Por tanto, Ranciere (2012) sugiere que los integrantes de esta comunidad de espectadores de arte se convierten en una raza de seres humanos nueva capaz de vivir en el mundo ordinario sin necesidad de dominar a otros, es decir, sin necesidad de establecer condiciones de desigualdad, y por lo tanto, de injusticia y opresión para otros seres humanos. Esto quiere decir -parafraseando nuevamente a Ranciere (2012)- que el *espectador del arte* no, simplemente, queda absorto o sumergido, pasivamente, en el goce *estético* al apreciar la obra, sino que este goce es, al mismo tiempo, un principio activo sobre el mundo ordinario en términos de manifestación de esa *igualdad y libertad* con la que él experimenta la estética de la obra de arte. Por consiguiente, el *espectador* de arte, en teoría, se convierte en una especie de “activista político”, en un agente generador de un mundo más igualitario, menos injusto y menos oprimido, y es esta la forma en que la obra de arte tiene, en teoría, la posibilidad

de intervenir políticamente en el mundo ordinario. Es esta la forma en que el arte, tiene el potencial de contribuir en la formación de un mundo nuevo.

Así pues, la comunidad de *espectadores* de la obra de arte tiene, en teoría, la posibilidad de instaurar una especie de *revolución estética*; pero, esta revolución no se concibe simplemente “como revolución del Estado que perpetúa, de hecho, la separación de las humanidades; opone la revolución como formación de una comunidad del *sentir*” (Ranciere, 2012, p. 50). Y en estos términos, esta revolución *estética* tendría la opción de forjar una comunidad libre e *igualitaria* en donde todos los seres humanos sean considerados como individuos poseedores del *logos* (la palabra) y no como animales que solo emiten *ruidos* para manifestar placer y/o dolor. Esta revolución *estética* construiría, poco a poco, dentro de aquella sociedad en donde la *desigualdad* predomina, un cambio de percepción de la vida basado en el *sentir*, y a medida que el proceso avance, la actividad *política* iría decreciendo, pues en este punto del análisis es evidente que su ocurrencia es directamente proporcional a la ocurrencia de la *desigualdad* en tal o cual sociedad o comunidad.

En el proceso de desarrollo de esta revolución *estética* todas las artes tendrían participación. Sin embargo, la literatura puede ser pensada como la forma de arte que más directamente podría contribuir al desarrollo de esta revolución, si se acepta la afirmación de Ranciere (2011) en el sentido de que ella, la literatura, es la forma de arte que más directamente interpreta toda la gama de preocupaciones sociales. Esta afirmación puede ser plenamente validada en una novela como *2666*: investigadores como Viscardi (2013), Candia (2011), Galdo (2005), Stajnfeld (2012) y Bejarano (2012), entre otros, demuestran que esta novela alude de manera muy directa a toda la gama de violencias y crueldades que caracterizaron al siglo XX en la sociedad Occidental. Este hecho significa que esta novela ofrece el terreno perfecto para que ciertas *apariencias libres* que puedan estar incrustadas dentro de su discurso narrativo provoquen la reconfiguración de la distribución o reparto de lo sensible propio de un mundo ordinario plagado de desigualdades, injusticias y opresión. En efecto, si las más grandes crueldades y violencias sociales del siglo XX están presentes -de manera ficcional- en *2666*, entonces, existe una oportunidad para que el discurso narrativo reconfigure -simbólicamente- estos

terribles ámbitos sensibles de violencia y crueldad social, y forme otros ámbitos sensibles plenos de belleza, y por ende, plenos de libertad e igualdad. Ahora bien, La hipótesis de investigación presentada en la introducción apunta a que la *imagen poética* en 2666 tiene, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente. Si esto es así, entonces, la *imagen poética* en 2666 podría, precisamente, reconfigurar la distribución de lo *sensible* propia de ese mundo ordinario del siglo XX en Occidente, cruel, terrible y, por tanto, plagado de desigualdades, injusticias y opresión, y crear ámbitos *sensibles* en los cuales el lector de esta novela acceda a un estado de *gozo* estético en donde no hay injusticia alguna; en donde la distribución de *lo sensible* es totalmente igualitaria. Y consecuentemente, él se convertiría en un individuo que contribuiría a la construcción de un mundo ordinario más igualitario y justo (intervención política). Si esto realmente es así, de inmediato surge una relación de identidad entre *apariencia libre* e *imagen poética*: en efecto, si la *imagen poética* en 2666 fabrica tales ámbitos *sensibles*, entonces ella es una *apariencia libre*. Pero, ¿realmente la *imagen poética* en 2666 se comporta como una *apariencia libre*?

La imagen poética como *apariencia libre* en 2666

La *imagen poética* debe ser cuidadosamente diferenciada de lo que comúnmente se entiende por *imagen*. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su edición digital, la palabra *imagen* en su sentido general hace referencia a la figura, representación, semejanza y apariencia de *algo*. Esto sugiere que la *imagen* de ese *algo* es una realidad que provee la información más completa acerca de su *forma*, y cualquier información escrita u oral acerca de la *forma* o *apariencia* de un objeto cualquiera nunca podrá alcanzar el poder descriptivo de la *imagen* de ese objeto en particular. Por lo tanto, la *imagen* de *algo* es su mejor representante. Sin embargo, la *imagen poética* tiene una naturaleza diferente y particular con respecto a las demás imágenes percibidas comúnmente en el *mundo ordinario*, en tanto que no representa a nada que pertenezca, precisamente, a ese mundo común u ordinario (Paz, 1994). Esta afirmación conduce de inmediato a concebir la *imagen poética* como una realidad totalmente heterogénea al

mundo común u ordinario. ¿En qué consiste esa naturaleza particular de la *imagen poética* que la diferencia de las demás imágenes del mundo común u ordinario?

Octavio Paz en *El Arco y la Lira* resuelve teóricamente esta pregunta de manera magistral y concreta, ubicando a la *imagen poética* en el centro de una especie de convergencia entre la filosofía, la mística y la literatura. El primer paso hacia esta definición consiste en posicionar plenamente a la *imagen poética* en el terreno literario: el término *imagen poética* se refiere a “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (Paz, 1994, p. 98). Esta definición establece categóricamente que la *imagen poética* es la matriz de la poesía; o, en otras palabras, los poemas están constituidos por *imágenes poéticas* conectadas de tal forma que no hay lugar a la más mínima incoherencia. Cada una de las imágenes constitutivas del gran cúmulo de poemas existentes “han sido clasificados por la retórica y se llaman *comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.*” (Paz, 1994, 98). Esto significa que la *imagen poética* puede ser ajustada a ciertos formatos literarios que satisfagan las necesidades expresivas del poeta. Más no importará el formato literario al cual las *imágenes poéticas* estén ajustadas: su naturaleza poética es la misma en todos los casos.

Ahora bien, Ya sea una metáfora o un símil o una alegoría, etc., Paz (1994) demuestra, teóricamente, que toda *imagen poética* “acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (p.98). Por ejemplo, en la imagen, *las piedras son plumas*, dos realidades tan diametralmente opuestas en términos de peso, forma, textura, densidad, etc., se acoplan en una relación de identidad: las *piedras* son *plumas* y las *plumas* son *piedras*. Sin embargo, “los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras” (Paz, 1994, p.99). Paradójicamente, aunque las *piedras* son *plumas*, siguen siendo *piedras*, y viceversa. Esta paradoja es el punto clave para comprender la esfera heterogénea en la cual la *imagen poética* opera: cuando las *piedras* se convierten en *plumas* están cediendo su naturaleza original a las *plumas*; pero al mismo tiempo la mantienen. ¿Cómo puede ser posible que las *piedras* sean *piedras* y al mismo tiempo plumas? La situación que plantea

esta imagen “resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar” (Paz, 1994, p.99). En efecto el enunciado de esta imagen poética rompe con la lógica del mundo común u ordinario, pues dibuja una escena imposible de suceder en él. En este orden de ideas, la *imagen poética* no está subyugada al régimen representativo, o de la *mímesis*, pues la escena que presenta es *algo* que no pertenece al mundo común u *ordinario*. Al respecto, Paz (1994) afirma que las imágenes poéticas

nos enfrentan a una realidad concreta. Cuando el poeta dice de los labios de su amada: “*pronuncian con desdén sonoro hielo*”, no hace un símbolo de la blancura o del orgullo. Nos enfrenta a un hecho sin recurso a la demostración: dientes, palabras, hielos, labios, realidades dispares, se presentan de un solo golpe ante nuestros ojos”. (p. 110)

Esto sugiere que, en teoría, la *imagen poética* crea una especie de realidad concreta y objetiva que no pertenece al mundo ordinario, pero que, sin embargo, puede ser sentida por aquel *espectador*, precisamente, de la *imagen poética* como obra de arte. Es decir, la escena que plantea la *imagen poética*, en teoría, existe, o es verdadera, aunque se ubica dentro de una esfera de la existencia que no es el mundo ordinario. No obstante, no es clara aún la forma en que la *imagen poética* lograría generar esta realidad objetiva y concreta a partir de realidades tan dispares sin caer en el *sinsentido*, o el absurdo, o la simple incoherencia. Cuando en la cotidianidad del mundo ordinario se enuncian

cierta clase de proposiciones como *el teléfono es comer*, *María es un triángulo*, etc., se produce un sinsentido porque la distancia entre la palabra y la cosa, el signo y el objeto se hace insalvable: el puente, el sentido, se ha roto. (Paz, 1994, p.112)

Esta dramática ruptura tiene que ver con el hecho de que las palabras “teléfono”, “María”, “triángulo” y “comer”, del ejemplo, están haciendo referencia a realidades pertenecientes al mundo *común* u ordinario. Por lo tanto, en el mundo ordinario, ese

“teléfono”, esa “María”, ese “triángulo” y ese “comer” realmente existen. Ahora, al decir que teléfono es comer y María es un triángulo, estamos ante un absurdo mayúsculo, pues María es un ser humano y no un triángulo; y teléfono es un aparato que sirve para hacer y recibir llamadas y no para realizar la acción de *comer*. No sucede lo mismo con la *imagen poética* pues teóricamente ella ubica sus *referentes* fuera del mundo común u ordinario: en *las piedras son plumas*, por ejemplo, la palabra *piedras* de ninguna manera hace referencia a las piedras que se encuentran en cualquier región del planeta; las *piedras* de esta imagen poética existen solamente en un ámbito *sensible* y heterogéneo a este mundo ordinario. ¿Por qué razón? Porque sencillamente las *piedras* de esta imagen poética tienen la particularidad de ser *plumas*, y en ningún lugar de la inmensa geografía del mundo ordinario podrán ser halladas unas piedras que a la vez sean plumas. Esto sugiere que el *referente* de esta *imagen poética*, en particular, y de cualquier otra imagen poética, en general, es un ámbito sensible y heterogéneo con respecto a todos los ámbitos sensibles del mundo ordinario.

Ahora bien, Paz (1994) se refiere a ese mismo ámbito sensible generado por la *imagen poética* como aquel en donde los contrarios o las realidades alejadas entre sí se funden, y en donde

el universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el Hombre puede al fin ser su deseo: él mismo. (p. 113)

En efecto, cuando las *piedras son plumas* se ha establecido, teóricamente, un flujo entre dos naturalezas muy alejadas u opuestas entre sí: las *piedras* hacen fluir su naturaleza hacia las plumas, y las plumas hacen fluir su naturaleza hacia las *piedras*. Así, teóricamente, existe una comunicación plena y continua entre estas dos realidades dispares, y la consecuencia obvia sería la desaparición de la distancia, de la ruptura, del conflicto definido por la enorme diferencia entre las naturalezas de estas dos realidades. Si desaparece el conflicto, la disparidad, la ruptura o la distancia entre dos realidades,

entonces, solo puede haber una armonía plena, continua y diversa que constituye una experiencia sensorial estética:

[...]. La *imagen* transmuta al Hombre, y lo convierte a su vez en *imagen*, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el Hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace *imagen*, cuando se hace otro. [...]. (Paz, 1994, p. 113)

En consecuencia, desde esta perspectiva, el sensorium o ámbito sensible que la *imagen poética* define, en teoría, provoca en el Hombre un estado despojado de todo conflicto, en donde, por el contrario, la armonía fluye plenamente, de manera incesante en innumerables formas¹⁸. Esto sin duda sería una experiencia estética que causaría que el individuo que la experimente se sienta plenamente realizado.

Ahora bien, en este punto del análisis es perfectamente razonable inferir categóricamente que la *imagen poética* se comporta como una *apariencia libre* pues, funciona como una forma (verbal) sensible y heterogénea con respecto a cualquier otra forma sensible del mundo ordinario que, en teoría, genera un ámbito sensible que produce en sus espectadores la experiencia de la belleza o experiencia estética. Y esa experiencia estética, en teoría, puede ser sentida sin ninguna restricción o limitación por toda aquella comunidad de personas que tenga acceso a la *imagen poética*. Este hecho implica que, así como la Juno Ludovisi de Schiller, la *imagen poética* tiene, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente sobre la sociedad en donde exista una comunidad de espectadores de ella como obra de arte.

Por tanto, puede asumirse que las imágenes poéticas que puedan existir en 2666 en verdad, tienen, en teoría, la posibilidad de realizar una intervención política en aquella

¹⁸ Este es un planteamiento teórico, pues Octavio paz no demuestra en el terreno práctico, es decir, con seres humanos reales, que la experiencia de *imagen poética* conduzca al Hombre a un estado plena armonía. Su demostración es puramente teórica desde la filosofía.

sociedad en donde exista una comunidad de sus lectores. No obstante, el rigor investigativo hace imprescindible demostrarlo, de lo contrario este enunciado mantendría su categoría de hipótesis. Precisamente aquí se trata de validar esta hipótesis, y para tal efecto, el capítulo 2, primero, se encargará ubicar ciertos fragmentos narrativos de *2666* en los cuales se alude directamente a escenarios de *desigualdad*, y por lo tanto, de injusticia, dominación u opresión que tuvieron lugar en la vida real o mundo ordinario del siglo XX en Occidente. Luego, demostrará a la luz de las ideas de Ranciere respecto de la relación entre estética del arte y la *política*, y del concepto de *imagen poética* -que Octavio Paz sustenta en el *Arco y la Lira*-, que la(s) imagen(es) poética(s) insertada (s) dentro de cada uno de estos fragmentos narrativos, efectivamente, tiene(n), en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en aquella sociedad donde habiten los lectores de esta novela.

Potencial de Intervención política de la imagen poética en 2666

La definición temática de 2666 es perfectamente consistente con el género literario al que pertenece: la *Novela Negra*. En efecto, Viscardi (2013) declara que 2666 es una *novela negra* en tanto que su trama plantea un caso criminal de asesinatos en serie cuya resolución (la determinación del o los autores de crimen, sus motivaciones y las circunstancias en las cuales se realizaron las acciones criminales), a diferencia de la *novela policiaca*, pasa a un segundo plano, y es más bien una especie de plataforma desde la cual el relato presenta un escenario multidimensional de violencia y crueldad social con el propósito de denunciar hechos ocurridos, en este mismo sentido, en el mundo real: violencia doméstica, violencia interpersonal, criminalidad, corrupción institucional, explotación, segregación, etc. Estas son las atmósferas en que se desenvuelve toda la trama de 2666 y su común denominador es la *violencia* y la *crueldad* aplicada desde unos seres humanos –que bien pueden ser ubicadas dentro de la categoría de *hegemonías* dominantes- hacia otros seres humanos dominados y oprimidos por los primeros.

Entonces, desde la perspectiva de la *novela negra*, este capítulo, en primer término, demuestra que 2666 alude de manera contundente y directa a un conjunto de hechos que podrían calificarse como “emblemáticos” de la crueldad y la violencia social del XX en Occidente, y que generaron una gran *desigualdad* e injusticia en enormes grupos humanos. De esta manera, se comprueba que la novela efectivamente conecta con aquel elemento del mundo real u ordinario que es absolutamente necesario para que exista la *política*: la *desigualdad*. Una vez que se revela la conexión entre la novela y la *desigualdad* en el mundo real u ordinario del siglo XX en Occidente, entonces, se procede a demostrar, de manera teórica, que el discurso narrativo reconfigura esta atmósfera plagada, precisamente, de *desigualdad*, injusticia y opresión, a través de la *imagen poética*, y forma espacios o ámbitos sensibles totalmente *igualitarios* para su

comunidad de lectores. Para estos dos propósitos, se ubican ciertos fragmentos de la narración en donde se registran alusiones directas a estos fenómenos de violencia y crueldad social ocurridos en Occidente en el siglo XX. Luego, estos fragmentos narrativos son explorados en la perspectiva de encontrar imágenes poéticas -insertadas dentro de estos- que reconfiguren el reparto o distribución de lo sensible¹⁹ propio de estos escenarios de violencia y crueldad social -ocurridos en el mundo ordinario o real del siglo XX en Occidente-, y de esta manera, en teoría, tengan la posibilidad de realizar una intervención política²⁰ en aquella sociedad donde habiten los lectores de 2666.

Este último paso se implementará mediante la identificación de ciertos enunciados del discurso narrativo -dentro de cada fragmento narrativo- que presumiblemente puedan constituir imágenes poéticas, para luego demostrar que efectivamente cumplen con la naturaleza de una *imagen poética*. Paralelamente, se corrobora que estos mismos enunciados se comportan como *apariencias libres*²¹, y que, por lo tanto, en teoría, reconfiguran el reparto o distribución de lo sensible propiciado por estos hechos de crueldad y violencia -ocurridos en Occidente en el siglo XX- que son aludidos en estos fragmentos narrativos. Así, se hará evidente que las imágenes poéticas insertadas en estos fragmentos narrativos son herramientas del discurso narrativo -aparte de los descubiertos por Pape (2013) y Donoso (2009)²² - que realmente tienen, en teoría, la posibilidad de realizar una intervención de orden político en aquella sociedad en donde habiten sus lectores. De esta manera la hipótesis de investigación será plenamente validada.

¹⁹ En el capítulo I se expuso en detalle en qué consiste la reconfiguración de la distribución de lo *sensible* en el arte, desde la perspectiva de Ranciere.

²⁰ En el capítulo I se expuso en detalle, desde la perspectiva de Ranciere, cómo el arte, a través de la reconfiguración de la distribución de lo *sensible*, genera teóricamente una intervención política en aquella sociedad donde habitan sus espectadores.

²¹ Ver capítulo 1, concepto de *aparición libre* y su relación con la reconfiguración de la distribución de lo *sensible*.

²² Ver en la *Introducción* de este trabajo las reseñas de las investigaciones de Pape (2013) y Donoso (2009) en torno a la intervención política que el discurso narrativo de 2666 teóricamente realiza a través de la relación entre *estética* y *política* planteada por Ranciere.

La crueldad y violencia social en el siglo xx en Occidente y su conexión con 2666

Como se anticipaba en la instrucción a este capítulo, el primer paso hacia la demostración de la hipótesis de esta investigación consiste en hacer explícita aquella conexión que *2666* guarda con la *desigualdad* ocurrida durante XX en Occidente. Para cumplir este objetivo, primero, se presentan ciertos fragmentos narrativos que, presumiblemente, aluden directa y contundentemente a ciertos hechos ocurridos durante este siglo en Occidente y que generaron desigualdad, injusticia y opresión a gran escala en enormes sectores de la población; segundo, se demuestra que dicha alusión realmente existe.

2666 y el racismo en Estados Unidos en los años 50s y 60s.²³

Como ustedes saben, dijo Seaman, yo resucité gracias a las chuletas de cerdo. Primero fui un Patera Negra y me enfrenté a la policía de California (...). Cuando me soltaron yo no era nadie. Las Panteras Negras ya no existían, Algunos nos consideraban un antiguo grupo terrorista. Otros un recuerdo vago del pintoresquismo negro de los años sesenta (...). Otros compañeros habían muerto en las cárceles (...). Ahora había negros no solo en la policía. Había negros ocupando cargos públicos, alcaldes negros, empresarios negros, abogados de renombre negros, estrellas de la tele y del cine, y los Panteras Negras eran un estorbo. Así que cuando yo salí de la cárcel ya no quedaba nada o quedaba muy poco, los restos humeantes de una pesadilla en la que habíamos entrado siendo adolescentes y de la que ahora salíamos siendo adultos, casi viejo yo diría, sin futuro posible, porque lo que sabíamos hacer lo habíamos olvidado durante los largos años de cárcel y dentro de la cárcel nada habíamos aprendido, a no ser de la crueldad de los carceleros y del sadismo de algunos reclusos (Bolaño, 2012, p.318).

Este fragmento narrativo de *2666* habla del dolor que le produce a George Seaman el recuerdo de haber experimentado la represión policiaca, la crueldad de la prisión y la juventud desperdiciada en los años de cárcel por defender los derechos de los negros en su ciudad natal en California. Seaman, siendo un chico adolescente, y los otros jóvenes

²³ En los fragmentos narrativos presentados a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

como él, estaban sometidos a condiciones sociales de gran *desigualdad*, y por tanto, de injusticia, con respecto a los privilegios de la población blanca en lo que tenía que ver con la aplicación de las leyes: el ojo inquisidor de las autoridades estaría, particularmente, pendiente de las acciones de los negros, prestos a castigarlos severa y abusivamente en una cárcel si se atrevían a hacer uso de los mismos privilegios que tenían los blancos. Y George Seaman pertenecía a la Panteras Negras, una especie de pandilla que se proponía defender de manera violenta, o a cualquier precio, todos aquellos derechos que la hegemonía de los blancos le negaba a la población negra. Por supuesto, las Panteras Negras se habían convertido en un grupo dedicado al pillaje que obtenía para su comunidad, de manera “ilegal”, todas aquellas cosas que la sociedad blanca negaba a los negros y que eran indispensable para tener una existencia digna en una gran urbe californiana: eran una especie de Robín Hood con piel negra. La discriminación a que estaba sometida la población negra no dejaba otra opción de vida a los jóvenes negros, entre ellos George Seaman. Ahora, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario, pues hacen alusión directa al agudo racismo practicado por la sociedad norteamericana (Estados Unidos) que, de acuerdo con De los Rios (1998), mantenía a la población negra en condiciones de extrema desigualdad en todos los ámbitos sociales con respecto a la población blanca en los años 50s y 60s.

Cuando uno lee jamás pierde el tiempo. Yo en la cárcel leía. Allí me puse a leer. Mucho. Devoraba los libros como si fueran costillitas de cerdo picantes. En las cárceles la luz se apaga muy pronto. Uno se mete en su cama y escucha ruidos, Pasos. Gritos. Como si la cárcel envés de estar en California estuviera en el interior del planeta Mercurio, que es el planeta más cercano al sol. Sientes frío y calor al mismo tiempo (...). A veces algún vigilante instalado en la garita interior enciende una lámpara y un rayo de luz de esa lámpara roza los barrotes de tu celda. A mí me ocurrió infinidad de veces. La luz de una lámpara mal colocada o los Fluorescentes de la galería superior o de la galería vecina. Entonces cogía mi libro y lo aproximaba a la luz y me ponía a leer, Con dificultad, pues las letras y los párrafos parecían enloquecidos o atemorizados por esa atmósfera mercurial y subterránea. Pero igual leía y leía, a veces con una rapidez desconcertante hasta para mí mismo y a veces con gran lentitud, como si cada frase o palabra fuera un manjar para todo mi cuerpo, no solamente para mi cerebro. Y así me podía estar horas, sin importarme el sueño o el hecho incontestable de que estaba preso por haberme preocupado por mis hermanos (...). (Bolaño, 2012, p.325-326)

Este fragmento de la narración de 2666 habla de la experiencia de George Seaman en la cárcel como consecuencia de su militancia en las Panteras Negras, que era una especie de pandilla juvenil que luchaba –violentamente- por la reivindicación de los derechos de la población negra en su ciudad natal en los Estados Unidos de los años 60s. Resulta evidente, entonces que, en la *ficción* correspondiente a este fragmento narrativo, George Seaman había ido a parar a la cárcel por cometer actos violentos contra la población blanca, empujado por una sociedad no *igualitaria* y, por tanto, *injusta*, que no daba oportunidades de desarrollo humano a los jóvenes negros de los 60s en los Estados Unidos. Así, George Seaman, y todos los demás miembros de la comunidad negra de su ciudad natal, estaban siendo sometidos a condiciones de gran *desigualdad* con respecto a la población de raza blanca que podía hacer uso pleno de derechos civiles que le aseguraban las mejores oportunidades laborales, educativas, políticas y sociales que podía ofrecer la sociedad norteamericana de los años cincuenta y sesenta. Ahora, estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario, pues hacen alusión directa al agudo racismo practicado por la sociedad norteamericana (Estados Unidos) que, de acuerdo con De los Rios (1998), mantenía a la población negra en condiciones de extrema desigualdad en todos los ámbitos sociales con respecto a la población blanca en los años 50s y 60s.

2666 y la criminalidad en la zona fronteriza de Méjico con Estados Unidos en los años noventa.²⁴

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordiscos. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a

²⁴ En los fragmentos narrativos presentados a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron. (Bolaño, 2012, p.584)

[...]

En diciembre, y estas fueron las últimas muertas de 1996, se hallaron en el interior de una casa vacía de la calle García Herrero, en la colonia El Cereal, los cuerpos de Estefanía Rivas, de quince años y de Herminia Noriega, de trece. [...]. La mañana en que las secuestraron ambas iban a clases, junto con dos hermanas más pequeñas, una de once y otra de ocho años. [...]. El día del secuestro, sin embargo, un coche se detuvo frente a las cuatro hermanas, y un hombre salió y metió a empujones a Estefanía dentro del coche y luego volvió a salir y metió a Herminia y luego el coche desapareció. Las dos pequeñas se quedaron paralizadas en la acera y luego volvieron a casa, en donde no había nadie, por lo que llamaron a la puerta de la casa vecina, en donde contaron su historia y se echaron, por fin, a llorar. La mujer que las acogió, una trabajadora de la maquiladora Horizon W&E, fue a llamar a otra vecina y luego telefoneó a la maquiladora MarchenCorp intentando localizar a los padres de las niñas. En la MarchenCorp le informaron de que estaban prohibidas las llamadas privadas y le colgaron. [...]. Desconcertada, la vecina volvió a su casa, en donde la aguardaba la otra vecina y las niñas y durante una rato las cuatro experimentaron lo que era estar en el purgatorio, una larga espera inerte, una espera cuya columna vertebral era el desamparo, algo muy latinoamericano, por otra parte, una sensación familiar, algo que si uno lo pensaba bien experimentaba todos los días, pero sin angustia, sin la sombra de la muerte sobrevolando el barrio como una bandada de zopilotes y espesándolo todo, trastocando la rutina de todo, poniendo todas las cosas al revés. Así mientras esperaba a que llegara el padre de las niñas, la vecina pensó (para matar el tiempo y el miedo) que le gustará tener un revolver y salir a la calle. ¿Y luego qué? Pues aventar unos cuantos tiros al aire para desencorajarse y gritar viva México para armarse de valor o para sentir un postrero calor y después cavar con las manos, a una velocidad desconsiderada, un agujero en la calle de tierra apisonada y enterrarse ella misma, mojada hasta el huesito, para siempre jamás. (Bolaño, 2012, p. 659-660)

Este fragmento narrativo de 2666 habla de dos de los tantos asesinatos de mujeres jóvenes en Santa Teresa cometidos en serie durante casi toda la década de los noventa. Todos ellos fueron asesinatos brutales en donde las mujeres eran golpeadas, acuchilladas, quemadas y, aún, cercenadas. Esto por supuesto, después de haber sido violadas anal o vaginalmente, o incluso, en algunos casos, ambas modalidades eran practicadas en la misma víctima. Es evidente, entonces, que estas mujeres asesinadas inmisericordemente y sus familias fueron sometidas, por cuenta de los asesinos, a condiciones de extrema

desigualdad con respecto a las mujeres de la ciudad que no pasaron por esta secuencia macabra de violación, maltrato y asesinato brutal, y con respecto a las familias que no pasaron por el infinitamente profundo dolor de ver a una de sus miembros violado, maltratado y asesinado brutalmente. Ahora bien, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario: hacen alusión directa a un escenario real de crueldad y violencia social causado por los cientos de mujeres violadas y asesinadas brutalmente en Ciudad Juárez y Chihuahua en la zona fronteriza de México con Estados Unidos durante los años noventa y los primeros años del nuevo siglo (Del Sarto, 2012; Amnesty Internacional, 2003), y que generaron una desigualdad macabramente extrema entre las familias que perdieron a sus hijas, hermanas o esposas, con respecto a todo el universo de familias que las conservaron con vida. En consecuencia, alude a ese tipo de desigualdad derivada de esa criminalidad brutal desatada en Méjico durante esta década.

2666 y la criminalidad en el Estado Nazi.²⁵

Esa noche no pude dormir. Comprendí que lo que me pedían era que eliminara a los judíos griegos por mi cuenta y riesgo. [...]. Dejé pasar dos días sin tomar ninguna determinación. No se me murió ningún judío y uno de mis secretarios organizó con estas tres brigadas de jardinería, además de las cinco brigadas de barrenderos. Cada brigada estaba compuesta por diez judíos y, aparte de adecentar las plazas del pueblo, se dedicaron a desbrozar algunos terrenos aledaños a la carretera [...]. El trabajo, sin embargo, seguía acumulándose y una mañana comprendí que ya no podía seguir sustrayéndome de los problemas. Llamé a mis secretarios. Llamé al jefe de policía. Le pregunté de cuántos hombres armados podía disponer para solucionar el problema. Me dijo que eso dependía, pero que llegado el momento podía disponer de ocho.

- ¿Y qué hacemos luego con ellos? –dijo uno de mis secretarios.

-Eso lo vamos a ver ahora mismo –dije yo.

[...]. A unos quince kilómetros del pueblo había una hondonada que conocía uno de mis secretarios. [...]. El sitio no estaba alejado de la carretera. Cuando volvimos a la ciudad ya había decidido lo que se tenía que hacer. [...]. A las cinco de la tarde volvió el jefe de policía y mi secretario. Parecían cansados. Dijeron que todo había

²⁵ En el fragmento narrativo presentado a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

salido según lo planeado. Fueron a la antigua curtiduría y salieron del pueblo con dos brigadas de barrenderos. Caminaron quince kilómetros. Salieron de la carretera y se dirigieron con paso cansino a la hondonada. Y allí había sucedido lo que tenía que suceder. [...]. A la mañana siguiente se repitió la misma operación. [...]. A media tarde desaparecieron otras dos brigadas de barrenderos y por la noche envié al secretario que no había estado en la hondonada y al jefe de bomberos a organizar cuatro nuevas brigadas de barrenderos entre los judíos griegos. Antes de que anoheciera fui a dar una vuelta por la hondonada. Tuvimos un accidente o un cuasiaccidente y nos salimos de la carretera. Mi chofer, lo noté rápidamente, estaba más nervioso de lo usual. [...].

[...].

Le aseguré que no tenía nada de qué preocuparse. Después volvió a meter el coche en la carretera y seguimos el viaje. Cuando llegamos cogí una linterna y me interné por aquel camino fantasmal. Los animales parecían haberse retirado de pronto del área que circundaba la hondonada. Pensé que a partir de ese momento aquel era el reino de los insectos. Mi chofer, un poco renuente, iba detrás de mí. Lo oí silbar y le dije que se callara. La hondonada a simple vista estaba igual como la vi por primera vez.

- ¿Y el agujero? –pregunté.

-Hacia allá –dijo el chofer indicando con un dedo uno de los extremos del terreno. No quise realizar una inspección más minuciosa y volví a casa. [...]. Al final de la semana habían desaparecido ocho brigadas de barrenderos, lo que hacía un total de ochenta judíos griegos, pero tras el descanso dominical surgió un nuevo problema. Los hombres empezaron a resentir la dureza del trabajo. Los voluntarios de las granjas, que en algún momento alcanzaron la cifra de seis hombres, se redujeron a uno. Los policías del pueblo alegaron problemas nerviosos y cuando traté de arengarlos efectivamente me di cuenta de que el estado de sus nervios ya no daba para mucho más. La gente de mi oficina se mostró renuente a seguir siendo parte activa de las operaciones o cayeron de improviso enfermos. [...]. Habrá que hacer algo, dije.

[...]

[...]. Eran las tres de la mañana cuando me presenté en la casa del alcalde. [...]. Esa noche hablamos hasta que amaneció. El lunes siguiente, en vez de salir con las brigadas de barrenderos fuera del pueblo, los policías se dedicaron a esperar la aparición de los niños futbolistas. En total, me trajeron quince niños.

Hice que los introdujeran en la sala de actos de la alcaldía [...]. Cuando los vi, tan sumamente pálidos, tan sumamente flacos, tan sumamente necesitados de fútbol y de alcohol, sentí piedad por ellos. Más que niños parecían, allí, inmóviles, esqueletos de niños, esbozos abandonados, voluntad y huesos. (Bolaño, 2012, p. 949-954)

Este fragmento narrativo de 2666 habla de la forma en que Leo Sammer empezó a resolver su problema con los quinientos judíos de aquel tren infame y criminal: había diseñado un plan de exterminio sistemático que consistía en organizar “brigadas de barrenderos” integradas por diez judíos cada una. Cada brigada supuestamente barrería las afueras del pueblo, y con este pretexto serían llevadas a una hondonada en un terreno baldío, y allí serían asesinados (fusilados) de diez en diez: un grupo por la mañana y otro al atardecer. La macabra tarea empezó a ser ejecutada por los colaboradores más cercanos de Sammer y luego, para acelerar el proceso, los *niños borrachos* fueron involucrados. Ahora bien, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario, pues hacen alusión directa a los crímenes cometidos durante el Holocausto en contra de la población judía en Europa por parte de los Nazis que “significó el exterminio de dos terceras partes de judaísmo” (Bokser, 2001, p.110), y que instauró pavorosas condiciones de desigualdad para hombres, mujeres y niños judíos con respecto a todos aquellos que no eran sometidos a la presión y al terror de ser asesinados: “el asesinato y destrucción de la vida judía fue para el Estado Nazi un fin en sí mismo cuyo objetivo primario fue la aniquilación total” (Bokser, 2001, p.110).

2666 y a la explotación laboral extrema en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos en los años noventa.²⁶

Después de comer, cuando ambos miraban la noche a través de los ventanales del Rey del Taco, Yolanda Palacio le dijo que no todo era malo en Santa Teresa. No todo, en lo que concernía a las mujeres. [...]. Fumaron. ¿Sabes cuál es la ciudad con el índice de desempleo femenino más bajo de México? Sergio González vio la luna del desierto, un fragmento, un corte helicoidal, asomándose por entre por entre las azoteas. ¿Santa Teresa?, dijo. Pues sí, Santa Teresa, dijo la encargada del Departamento de Delitos Sexuales. Aquí casi todas las mujeres tienen trabajo. Un trabajo mal pagado y explotado, con horarios de miedo y sin garantías sindicales, pero trabajo al fin y al cabo, lo que para muchas mujeres llegadas de Oaxaca o de Zacatecas es una bendición. ¿Un corte helicoidal? No puede ser, pensó Sergio. Una ilusión óptica sí, unas nubes extrañas con forma de puritos, ropa tendida al viento nocturno, la mosca o el mosquito de Poe ¿Así que no hay desempleo?, dijo. No sea sangrón, dijo Yolanda Palacio, claro que hay desempleo, femenino y masculino, solo que aquí la tasa de desempleo femenino es mucho menor que en el resto del país. De hecho, se podría decir,

²⁶ En el fragmento narrativo presentado a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

grosso modo, que todas las mujeres de Santa Teresa tienen trabajo. Pida cifras y compare. (Bolaño, 2012, p.710-711)

Este fragmento de *2666* habla del encuentro entre Sergio González y Yolanda Palacio, y de su conversación acerca de la explotación laboral extrema de que son víctimas la gran cantidad de mujeres humildes que logran conseguir un empleo en las maquiladoras de Santa Teresa: estas mujeres tienen que trabajar jornadas infames a cambio de un salario miserable y, por tanto, están sometidas a extremas condiciones de desigualdad con respecto a las mujeres y hombres de las clases medias y altas de Santa Teresa, que pueden, como Yolanda Palacios o los judiciales, tener un trabajo de una calidad muy superior en términos de horarios, salario y otros beneficios laborales. Ahora bien, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario: hacen alusión directa a aquella explotación laboral extrema establecida por las maquiladoras extranjeras en la zona fronteriza de México con Estados Unidos durante los años 90s (Del Sarto 2012), que estableció una extrema desigualdad en cuanto a condiciones laborales para una enorme cantidad de mujeres jóvenes en condición de pobreza que migraron a Ciudad Juárez en busca de un mejor futuro. En consecuencia, alude a ese tipo *desigualdad* derivada de esa explotación laboral extrema ocurrida en esta zona de México durante esta década.

2666 y el Totalitarismo Nazi.²⁷

[...]. Entonces me llegó una nueva orden: tenía que hacerme cargo de un grupo de judíos que venían de Grecia. [...]. Fue una orden que me llegó de pronto sin previo aviso. Mi organismo era civil, no militar ni de las SS. Yo no tenía expertos en la materia, yo solo enviaba trabajadores extranjeros a las fábricas del Reich, ¿pero qué iba a hacer con estos judíos? En fin, resignación, me dije, y una mañana fui a la estación a esperarlos. [...].

Intenté volver a concentrarme en el trabajo, pero no pude. [...]. Decidí salir a dar una vuelta, el aire frío calma los nervios y fortalece la salud, [...]. Antes de salir le dije a mi secretaria que si había algo urgente se me podía localizar en el bar de la estación.

²⁷ En el fragmento narrativo presentado a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

Ya en la calle, al doblar una esquina, me encontré con el alcalde el señor Toppelkirsch, que se dirigía a visitarme. [...].

[...]. Me tomé un café con el señor Toppelkirsch y estuvimos hablando de los judíos. Estoy enterado, dijo el señor Toppelkirsch cogiendo con ambas manos su taza de café. Tenía las manos muy blancas y finas, cruzadas de venas.

Por un momento pensé en las manos de Cristo. Unas manos dignas de ser pintadas.

Luego le pregunté qué podíamos hacer. Devolverlos dijo el señor Toppelkirsch. [...].

-¿Cómo vamos a devolverlos? –dije-. ¿Tengo acaso un tren a mi disposición? ¿Y en caso de tenerlo; no debería ocuparlo en algo más productivo?

El alcalde sufrió una especie de espasmo y se encogió de hombros.

-Póngalos a trabajar –dijo.

- ¿Y quién los alimenta? ¿la administración? No señor Toppelkirsch, he repasado todas las posibilidades y solo hay una viable: delegarlos a otro organismo.

- ¿Y si, de forma provisional, le prestáramos a cada campesino de nuestra región un par de judíos, no sería una buena idea? –dijo el señor Toppelkirsch-, Al menos hasta que se nos ocurriera qué hacer con ellos.

Lo miré a los ojos y bajé la voz:

-Eso va contra de la ley y usted lo sabe – le dije.

-Bien –dijo él-, yo lo sé, usted también lo sabe, sin embargo, nuestra situación no es buena y no nos vendría mal un poco de ayuda, no creo que los campesinos protestaran –dijo.

-No, ni pensarlo –dije yo.

Pero lo pensé y estos pensamientos me sumergieron en un pozo muy hondo y oscuro donde sólo veía, iluminado por chispas que venían de no sé dónde, el rostro ora vivo, ora muerto de mi hijo.

[...]. Al día siguiente me levanté temprano y fui a desayunar al casino del pueblo. Todas las mesas estaban vacías. Al cabo de un rato, perfectamente vestidos, peinados y afeitados, se presentaron dos de mis secretarios con la nueva de que aquella noche otros dos judíos habían muerto. ¿De qué?, les pregunté. Lo ignoraban. Simplemente estaban muertos. Y esta vez no se trataba de dos viejos sino de una mujer joven y su hijo de ocho meses, aproximadamente.

Abatido, agaché la cabeza y me contemplé durante unos segundos en la superficie oscura y mansa de mi café. Tal vez han muerto de frío, dije. Es una posibilidad [...].

El resto del día transcurrió de manera normal, hasta que por la noche recibí una llamada de Varsovia, de la oficina de Asuntos Judíos, un organismo cuya existencia, hasta el momento desconocía. Una voz que tenía un marcado tono adolescente me preguntó si era verdad que yo tenía a los quinientos judíos griegos. Le dije que sí y añadí que no sabía qué hacer con ellos, pues nadie me había avisado de su llegada.

[...].

[...].

-Mire, tal como está la situación no disponemos de transporte para ir a buscar a los judíos. Administrativamente pertenecen a la Alta Silecia. He hablado con mis

superiores y estamos de acuerdo en que lo mejor y más conveniente es que usted mismo se deshaga de ellos. (Bolaño, 2012, p. 940-948).

Este fragmento narrativo de 2666 habla de la crisis emocional y mental por la que atraviesa Leo Sammer cuando, por imposición del régimen Nazi, él tiene que transformarse en un asesino en serie de judíos. Los tentáculos de la política de exterminio de la comunidad judía por parte del Estado Nazi, Obliga a Sammer a asumir una función macabramente lejana a sus responsabilidades –de orden civil- como colector de mano de obra -en Polonia- para las fábricas del tercer Reich. Si Sammer se hubiera negado, con seguridad, hubiera corrido la misma suerte de esos cientos de judíos que él tuvo que asesinar. Ahora, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario, pues hacen alusión directa a un escenario real de crueldad y violencia social causado por la imposición arbitraria de poder y autoridad del totalitarismo Nazi, que coaccionaba y destruía a todo individuo o asociación hostil a sus intereses (González, 2012), y que, por lo tanto, establecía condiciones de desigualdad para aquellos que no pertenecían a las cúpulas del poder, pues estos no eran dueños de sus acciones y destinos, sino esclavos absolutamente controlados por el régimen.

2666 y la corrupción en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos durante los años noventa.²⁸

El dos de abril, en el programa de Reinaldo, apareció Florita Almada acompañada de algunas activistas del MSDP. Florita Almada dijo que ella estaba allí solo para presentar a esas mujeres que tenían algo importante que decir. Acto seguido las activistas del MSDP hablaron de la impunidad que vivía en Santa Teresa, de la desidia policial, de la corrupción y del número de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993. [...].

El programa de Florita Almada y las mujeres del MSDP fue visto por mucha gente. [...]. El tequila, uno de los amigos de Klaus Haas, lo vio en el penal de Santa Teresa y se lo comentó a Haas, aunque éste no le dio importancia. No tiene ninguna importancia lo que digan o piensen esas viejas sangronas, dijo. El asesino sigue

²⁸ En los fragmentos narrativos presentados a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

matando y yo estoy encerrado. *Eso* es un hecho incontrovertible. Alguien debería pensar en *eso* y sacar *conclusiones*. [...].

[...]

[...] en el DF un grupo feminista llamado Mujeres en Acción (MA) salió en un programa de la tele denunciando el goteo incesante de muertes en Santa Teresa y pidiendo al gobierno el envío de policías del DF para resolver la situación, ya que la policía de Sonora era incapaz, cuando no cómplice, para enfrentarse a un problema que a todas luces la excedía. En el mismo programa se trató el tema del asesino en serie. ¿Detrás de las muertas había un asesino en serie? ¿Dos asesinos en serie? ¿Tres? El conductor del programa mencionó a Haas, que estaba en prisión y cuya fecha de juicio aún no se había fijado. Las mujeres en Acción dijeron que Haas, probablemente era un chivo expiatorio y retaron al conductor del programa a que mencionara una sola prueba de peso contra él. [...].

[...]

En junio Klaus Haas convocó mediante llamadas telefónicas una conferencia de prensa en el penal de Santa teresa a la que asistieron seis periodistas. [...]. Los periodistas que fueron no esperaban ninguna declaración nueva ni mucho menos algo que iluminara el pozo oscuro en que se había convertido la aparición regular de muertas en la ciudad [...].

[...]

Les voy a decir quién asesinó a Estrella Ruiz Sandoval, de cuya muerte se me acusa injustamente, dijo Haas. Son los mismos que han matado por menos a otras treinta mujeres jóvenes de esta ciudad. [...].

[...]

Haas dijo: he estado investigando. Dijo: he recibido soplos. Dijo: en la cárcel todo se sabe. Dijo: los amigos de los amigos son tus amigos y cuentan cosas. Dijo: los amigos de los amigos de los amigos cubren un amplio radio de acción y te hacen favores. Nadie se rio. Chuy Pimentel siguió haciendo fotos. En ellas se ve la abogada (de Haas) que parece a punto de soltar una lágrima. De coraje. Las miradas de los periodistas son miradas de reptiles: observan a Haas, que mira las paredes grises como si en la erosión del cemento hubiera escrito un guion. [...]. (Bolaño, 2012, p.631-721)

Este fragmento de 2666 habla de la actitud corrupta del cuerpo policial y judicial de Santa Teresa en torno a los asesinatos de mujeres en Santa teresa y a la detección e inculpación de Klaus Haas de todos los asesinatos ocurridos hasta la fecha –desde 1993- sin tener ninguna prueba o evidencia técnica de que él, realmente, hubiera cometido los crímenes. Por otro lado, y como lo denuncia a gritos el propio Haas, después de su detención los crímenes continuaron con la misma frecuencia y las mismas características macabras habituales. Esto hubiera sido suficiente para deducir que Haas no era el asesino en serie. Sin embargo, no hubo ninguna voz oficial que en este sentido se levantara para

ofrecer al Haas, por lo menos, el beneficio de la duda. Es más que obvio que lo que pretendían estos poderes oscuros, infiltrados en las autoridades locales, era, primero, tener un chivo expiatorio con el cual acallar las voces de protesta y exhibir una supuesta “efectividad” en las “investigaciones” en torno a los asesinatos; segundo, permitir a los verdaderos asesinos continuar indefinidamente con su empresa macabra. Ahora, todos los hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario: hacen alusión directa a un escenario real de crueldad y violencia social causado por los altísimos niveles de corrupción como resultado de la alianza macabra entre las mafias del narcotráfico, la delincuencia organizada y la policía en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos en los años 90 y principios de los 2000, que dejaron impunes los asesinatos de aproximadamente 500 mujeres²⁹ (particularmente, en Ciudad Juárez y Chihuahua) (Ravelo, 2005) -y que generaron una desigualdad extrema entre las familias que perdieron a sus hijas, hermanas o esposas, con respecto a todo el universo de familias que las conservaron con vida.

Haas dijo; he investigado. Dijo. He recibido soplos. Dijo: en la cárcel todo se sabe. [...]. El nombre, dice uno de los periodistas, lo susurra, pero es lo suficientemente audible para todos. [...].

El nombre, dijo el periodista. Antonio Uribe, dijo Haas. [...]. Antonio Uribe, dijo Haas, ése es el nombre del asesino de mujeres de Santa Teresa. [...]. El asesino de Santa Teresa, dijo Haas, y también de las mujeres muertas que han aparecido por los alrededores de la ciudad. ¿Y tú conoces a ese tal Uribe?, dijo uno de los periodistas. Lo vi una vez, una sola vez, dijo Haas. [...].

Lo vi una sola vez, dijo Haas. Fue en una discoteca. [...]. Junto a él estaba su primo, Daniel Uribe. A ambos me los presentaron. Parecían jóvenes bien educados, [...].

Son de Sonora, dijo Haas, pero también son de Arizona. [...]. Son mejicanos, pero también son norteamericanos. Tienen doble nacionalidad. [...]. ¿No estarán emparentados con el Uribe de Hermosillo? [...]. El de la flota de camiones. [...]. Uribe de Hermosillo. El Uribe de la flota de camiones. ¿Cómo se llama? ¿Pedro Uribe? ¿Rafael Uribe? Pedro Uribe, dijo Haas. ¿Tiene algo que ver con los Uribe de esta historia? Es el padre de Antonio Uribe, dijo Haas. Y luego dijo: Pedro Uribe tiene más de cien camiones de transporte. [...]. También tiene propiedades en Phoenix y Tucson. Su hermano, Joaquín Uribe, posee varios hoteles en Sonora y Sinaloa y una cadena de cafeterías en Santa Teresa. Es padre de Daniel. [...].

²⁹ Ver el informe de Amnesty Internacional “Intolerable Killing: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua”, publicado en septiembre de 2003.

Antonio y Daniel son hijos mayores. [...]. Los dos son protegidos del narcotraficante Fabio Izquierdo, que a su vez trabaja para Estanislao Campuzano. Se dice que Estanislao Campuzano fue el padrino de bautizo de Antonio. Sus amigos son hijos de millonarios, como ellos, pero también policías y narcos de Santa Teresa. Allá por donde van gastan el dinero a manos llenas. Ellos son los asesinos en serie de Santa Teresa.

¿Y qué pruebas tienes Klaus, para afirmar que los Uribe son los asesinos en serie?, dijo la periodista de *El Independiente de Phoenix*. En la cárcel todo se sabe, dijo Haas. [...]. La periodista de Phoenix dijo que eso era imposible. Sólo es una leyenda, Klaus. Una leyenda inventada por los reclusos. [...]. Haas la miró con rabia. He querido decir, dijo, que en la cárcel se sabe todo lo que pasa en los márgenes de la ley. Eso no es verdad, Klaus, dijo la periodista. Es cierto, dijo Haas. No, no lo es, dijo la periodista. Es cierto, dijo Haas. No, no lo es, dijo la periodista. Eso es una leyenda urbana, un invento de las películas. A la abogada (de Haas) le rechinaron los dientes. Chuy Pimentel (otro periodista) la fotografió: el pelo negro, teñido, cubriéndole el rostro, el contorno de la nariz levemente aguileña, los párpados silueteados con lápiz. Si de ella hubiera dependido todos los que la rodeaban, las sombras en los márgenes de la foto, habrían desaparecido en el acto, y también la habitación aquella, y la cárcel, con carcelarios y encarcelados, los muros centenarios del penal de Santa Teresa, y de todo no hubiera quedado sino un cráter, y en el cráter sólo hubiera habido silencio y la presencia vaga de ella y de Haas, aherrojados en la cima. (Bolaño, 2012, p.721-738)

Este fragmento de 2666 habla de la terrible injusticia cometida en contra Haas -al inculparlo de los asesinatos en serie de mujeres en Santa Teresa- producto de la corrupción de las autoridades judiciales y la policía de la ciudad quienes lo declaran culpable sin tener evidencia alguna. Por otro lado, la ficción de este relato sugiere que los verdaderos asesinos son los primos Uribe. Y estos andan libres asesinando mujeres a diestra y siniestra en la ciudad y sus alrededores, y nada en el horizonte parece indicar que su empresa macabra será detenida, pues son protegidos por una manguala entre narcotraficantes, policías y millonarios de la región. Este hecho deja entrever, en particular, las dimensiones de la corrupción de la policía en cuyas garras se encontraba Haas aprisionado y gritando su inocencia a través de algunas pequeñas “aberturas”. Ahora bien, todos los hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario: hacen alusión directa a un escenario real de crueldad y violencia social causado por los altísimos niveles de corrupción como resultado de la alianza macabra entre las mafias del narcotráfico, la delincuencia organizada y la policía en

Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos en los años 90 y principios de los 2000, que dejaron impunes los asesinatos de aproximadamente 500 mujeres³⁰ (particularmente, en Ciudad Juárez y Chihuahua) (Ravelo, 2005) -y que generaron una desigualdad extrema entre las familias que perdieron a sus hijas, hermanas o esposas, con respecto a todo el universo de familias que las conservaron con vida.

Tres meses después Kelly desapareció en Santa Teresa, Sonora. Desde la llamada telefónica yo no la había vuelto a ver. Me llamó su socia, una mujer joven y fea que la adoraba, quien tras muchos esfuerzos logró ponerse en contacto conmigo. Me dijo que Kelly tenía que haber regresado de Santa teresa hacía dos semanas y que no lo había hecho. Le pregunte si había intentado ponerse en contacto telefónico con ella. Me contesto que el celular estaba muerto. [...]. Le pregunté si se había puesto en contacto con la gente para la que (Kelly) trabajaba en Santa Teresa. Me contestó afirmativamente. Me contestó afirmativamente. Según el tipo que la contrató, Kelly se marchó al aeropuerto un día después de la fiesta. [...]. ¿Has llamado a los hospitales de Santa Teresa o a la Policía?, le pregunté. Dijo que sí y que nadie sabía nada. [...]. Le pregunté el nombre de la gente que la había contratado. Dijo que la familia Salazar Crespo y me dio un número telefónico. Veré qué puedo hacer, le dije. En realidad, yo creía que Kelly no tardaría en reaparecer. [...]. Al cabo de una semana, sin embargo, volvió a llamarme su socia y me dijo que seguía sin saber nada de su amiga. [...]. Le pregunté qué noticias tenía de Santa Teresa. Había hablado con la policía, pero la policía no sabía nada. Simplemente se ha esfumado, dijo. Esta tarde, desde mi oficina, llamé a un amigo de confianza, que durante un tiempo trabajó para mí, y le expuse el caso. [...]. Le expliqué a mi amigo lo de Kelly. Me hizo algunas preguntas. Anotó el nombre de Salazar Crespo en una libreta y me dijo que esa noche me llamaría por teléfono. [...]. Esa noche, a eso de las once, mi amigo me llamó y lo primero que me fue si el teléfono era seguro. Mala señal, malas noticias, pensé en el acto. [...]. Mi amigo me dijo entonces que el nombre que yo le había proporcionado (se cuidó de pronunciarlo) pertenecía a un banquero que, según sus informes, lavaba dinero para la cárcel de Santa Teresa, que es como decir la cárcel de Sonora. [...]. Luego dijo que el banquero, en efecto poseía no solo un rancho en las afueras de la ciudad, sino varios ranchos, [...]. Luego dijo que el referendo banquero [...] tenía buenas relaciones con el partido (partido político de Azucena). ¿Qué tan buenas?, le pregunté. De agasajo, susurró. ¿Hasta qué punto?, insistí. Profundas, muy profundas, dijo mi amigo. Luego nos dimos las buenas noches yo me quedé pensando. Profundas quería decir lejanas en el tiempo, según el lenguaje cifrado que utilizábamos, lejanas en el tiempo, lejanísimas, es decir de millones de años

³⁰ Ver el informe de Amnesty Internacional "Intolerable Killing: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua", publicado en septiembre de 2003.

atrás, es decir con los dinosaurios. [...]. Al día siguiente, a primera hora, después de pasar la noche sin dormir, tomé un avión a Hermosillo y luego un avión a Santa Teresa. (Bolaño, 2012, p. 770-773)

Este fragmento narrativo de *2666* habla de la misteriosa desaparición de Kelly que ocasiona una profunda tristeza e inquietud en su amiga de infancia, la diputada del PRI, Azucena Esquivel Plata. Kelly ha desaparecido misteriosamente después de realizar un viaje de “trabajo” a la ciudad de Santa Teresa en donde decenas de mujeres han estado siendo, brutalmente, violadas y asesinadas. Ni la policía, ni las autoridades o los centros hospitalarios dan razón de su paradero, o alguna información que evidencie su paso por la ciudad. Esto resulta ser demasiado para la diputada Esquivel, y entonces emprende su propia investigación para esclarecer la suerte de Kelly en la ciudad asesina. Un amigo suyo, de confianza, y con oídos muy “finos” y “agudos” le informa que Kelly había sido contratada por un tal Salazar Crespo para que le organizara una “fiesta” en una de sus propiedades. Es obvio que este Salazar Crespo, banquero muy respetado en Santa Teresa, es un personaje corrupto de alto nivel que se codea con las mafias conformadas por el narcotráfico -que mantienen puntos de control muy importantes en la cárcel Santa Teresa-, políticos corruptos y los respetables “hombres de negocios” de la ciudad. Ahora bien, resulta evidente que los vínculos corruptos que mantiene este “respetadísimo” banquero con políticos corruptos y narcotraficantes, contribuyen enormemente a mantener y a profundizar el clima de horror y crimen que cubre toda la ciudad, pues gracias a ellos los verdaderos asesinos, protegidos por estos poderes oscuros de las mafias del narcotráfico, continúan violando y masacrando con la más absoluta crueldad a mujeres y niñas de Santa Teresa. Kelly, sin duda, ha sido asesinada, pues ella estaba trabajando para un mafioso disfrazado de banquero; nadie da razón de ella ni dentro ni fuera de Santa Teresa; no existe evidencia de que hubiera abandonado la ciudad después de que cumplió su contrato con Salazar Crespo. No obstante, no se puede asegurar que fue violada y torturada como las otras, pero si se tiene en cuenta que se encontraba en la *ciudad asesina*, en donde la honra, la dignidad y la vida de las mujeres y niñas, no valen nada, es presumible que Kelly, aunque foránea, corriera con la misma suerte. Kelly representa un

caso atípico dentro de la gama de mujeres y niñas asesinadas hasta el momento debido a su condición de foránea y a su origen en las clases altas del D.F. Ahora, todos los hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario: hacen alusión directa a un escenario real de crueldad y violencia social causado por los altísimos niveles de corrupción como resultado de la alianza macabra entre las mafias del narcotráfico, la delincuencia organizada y la policía en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos en los años 90 y principios de los 2000, que dejaron impunes los asesinatos de aproximadamente 500 mujeres³¹ (particularmente, en Ciudad Juárez y Chihuahua) (Ravelo, 2005) -y que generaron una desigualdad extrema entre las familias que perdieron a sus hijas, hermanas o esposas, con respecto a todo el universo de familias que las conservaron con vida.

2666 y a la segregación social del espacio urbano en la frontera mejicana con Estados Unidos en la década de los noventa.³²

[...] es decir cerca al Obelisco, que ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa. Y que era más bien un refugio de los miserables entre los miserables que cada día llegaban del sur de la república y que allí pasaban las noches e incluso morían, en casuchas que no consideraban sus casas sino una estación más en el camino hacia algo distinto o que al menos los alimentara. Algunos no lo llamaban El Obelisco sino el moridero. Y en parte tenían razón, porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría mucho más rápido que en otros lugares. Pero había habido un obelisco, cuando los límites de la ciudad eran otros, más reducidos, y Casas Negras era un poblado, digamos, independiente. Un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruoso que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía. [...]. (Bolaño, 2012, p. 628-629)

³¹ Ver el informe de Amnesty Internacional “Intolerable Killing: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua”, publicado en septiembre de 2003.

³² En el fragmento narrativo presentado a continuación se observan enunciados subrayados que, presumiblemente, constituyen *imágenes poéticas*. Esos enunciados subrayados serán objeto de análisis con posterioridad.

Este fragmento narrativo de 2666 habla de las condiciones miserables de segregación social del espacio urbano a que eran sometidos los inmigrantes del sur de Méjico que llegaban a la frontera con Estados Unidos en busca de un mejor “futuro”, o algo, que por lo menos los “alimentara”. Este grupo humano tenía que conformarse con vivir en un moridero, conformado por casuchas miserables, a las afueras de Santa Teresa, pues en realidad, ellos eran los más miserables entre todos los miserables; y no podían, de ninguna manera, tener acceso a vivienda con condiciones mínimas de calidad. Estos ultramiserables eran sometidos a condiciones de extrema desigualdad en relación con todos los demás pobladores de Santa Teresa de todas las clases sociales que podían habitar una vivienda digna de un ser humano: incluso las clases bajas de Santa Teresa tenían por lo menos una vivienda con techo, paredes y ventanas, en las zonas más pobres de la ciudad. Ahora bien, todos estos hechos relatados en este fragmento son perfectamente factibles en el mundo ordinario, pues hacen alusión directa a aquella segregación social del espacio urbano ocurrida durante los años noventa en Ciudad Juárez (Bass, 2008) que mantenía a grandes sectores de la población viviendo en espacios urbanos de extrema marginalidad.

La imagen poética en 2666 frente a la crueldad y la violencia social en Occidente durante el siglo XX

El análisis anterior deja en claro que 2666 efectivamente conecta con aquel elemento del mundo real u ordinario que es absolutamente necesario para que exista la *política*: la *desigualdad*. Los fragmentos narrativos analizados aluden a diferentes formas de *desigualdad* que tuvieron lugar en Occidente durante el siglo XX. El siguiente paso es demostrar que las imágenes poéticas que puedan estar insertadas, precisamente, en estos fragmentos narrativos tienen, en teoría, la posibilidad de reconfigurar el reparto de lo sensible propio de estas formas monstruosas de *desigualdad*, y por ende, de intervenir políticamente en aquella sociedad o comunidad en donde habiten los lectores de 2666.

Para este propósito es necesario centrar la atención en los enunciados subrayados en los fragmentos narrativos analizados en la sección anterior. Estos parecen no aludir a ninguna realidad del mundo ordinario. En efecto, parecen no tener un referente factible en el mundo ordinario. No obstante, las escenas que dibujan no parecen ser absurdas en absoluto. Parecen tener una existencia en un ámbito totalmente heterogéneo a cualquier ámbito sensible del mundo ordinario. Desde esta perspectiva, estos enunciados subrayados, presumiblemente, son imágenes poéticas y, por lo tanto, presumiblemente, son *apariencias libres*³³ (aplicando la relación de correspondencia entre *imagen poética* y *apariencia libre*, demostrada en el capítulo 1). Esto significa que estos enunciados subrayados, en teoría, sustraen al lector de 2666 de la percepción de la desigualdad en el mundo ordinario, y lo sumergen en un ámbito sensible totalmente *igualitario*. Esto ocurriría en virtud de lo expuesto en el capítulo 1 en torno a la naturaleza de una *apariencia libre*: una *apariencia libre* es una forma sensible heterogénea a toda forma sensible en el mundo ordinario que reconfigura el reparto o distribución de lo sensible propio de ese mismo mundo ordinario cuando en este existe algún tipo de desigualdad, y genera un ámbito sensible pleno de *igualdad*, de justicia, y libertad (Ranciére, 2012). Entonces, si estos enunciados subrayados realmente son imágenes poéticas, deben, a su vez, ser *apariencias libres* que, en teoría, provoquen tal sustracción de la percepción de la *desigualdad*, la injusticia y la dominación, y de esta forma tengan, en teoría, la posibilidad de intervenir políticamente en aquella sociedad a la cual pertenecen los lectores de 2666 -dado que, como se expuso en el capítulo 1, el ámbito sensible y libre de desigualdad, de injusticia y opresión de una *apariencia libre* tiene el potencial de provocar una intervención política en la sociedad en la que habitan sus espectadores (Ranciére, 2012). Por tanto, demostrar que estos enunciados subrayados en estos fragmentos narrativos tienen, en teoría, la posibilidad de provocar una intervención política en la sociedad donde habitan los lectores de 2666, implica demostrar, primero, que estos teóricamente poseen las características propias de la *imagen poética*: no

³³ Los conceptos de *apariencia libre* e *imagen poética* y su relación de correspondencia fueron explicados en detalle en el capítulo 1.

representar nada que exista en el mundo ordinario y definir una realidad concreta y estética a partir del acercamiento o acoplamiento “de realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (Paz, 1994, p.98). Segundo, que cada uno de estos enunciados, en teoría, se comporta de acuerdo con la naturaleza de una *apariciencia libre*: ser una forma sensible heterogénea a todo lo que existe en el mundo ordinario capaz de reconfigurar el reparto o distribución de lo sensible propio de un mundo ordinario no igualitario, injusto y opresivo, y de esta forma, generar un ámbito sensible y estético y, por lo tanto, libre de desigualdad, injusticia u opresión (Ranciére, 2012).

La imagen poética en 2666 frente al racismo en Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta.

Como ustedes saben, dijo Seaman, yo resucité gracias a las chuletas de cerdo. Primero fui un Patera Negra y me enfrenté a la policía de California (...). Cuando me soltaron yo no era nadie. Las Panteras Negras ya no existían, Algunos nos consideraban un antiguo grupo terrorista. Otros un recuerdo vago del pintoresquismo negro de los años sesenta. (...). Otros compañeros habían muerto en las cárceles (...). Ahora había negros no solo en la policía. Había negros ocupando cargos públicos, alcaldes negros, empresarios negros, abogados de renombre negros, estrellas de la tele y del cine, y los Panteras Negras eran un estorbo. Así que cuando yo salí de la cárcel ya no quedaba nada o quedaba muy poco, los restos humeantes de una pesadilla en la que habíamos entrado siendo adolescentes y de la que ahora salíamos siendo adultos, casi viejos yo diría, sin futuro posible, porque lo que sabíamos hacer lo habíamos olvidado durante los largos años de cárcel y dentro de la cárcel nada habíamos aprendido, a no ser de la crueldad de los carceleros y del sadismo de algunos reclusos (Bolaño, 2012, p.318).

Este enunciado subrayado en este fragmento narrativo no representa ninguna realidad que exista en el *mundo ordinario*: Si bien las *pesadillas* sí son parte de la experiencia cotidiana de los seres humanos en el mundo ordinario, y *los restos humeantes* también pueden existir en el transcurrir del mundo ordinario –por ejemplo, después de que alguna edificación ha sido consumida por el fuego-, *los restos humeantes de una pesadilla* no tienen ningún referente en ese mismo mundo ordinario: no es posible para alguien que ha tenido una pesadilla percibir luego, durante el estado de vigilia, una especie de “sobrante” de esa *pesadilla* que, literalmente, esté expeliendo humo. Y la razón que provoca esta

imposibilidad de existencia en el mundo ordinario es que los *restos humeantes* y las *pesadillas* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

Cuando uno lee jamás pierde el tiempo. Yo en la cárcel leía. Allí me puse a leer. Mucho. Devoraba los libros como si fueran costillitas de cerdo picantes. En las cárceles la luz se apaga muy pronto. Uno se mete en su cama y escucha ruidos. Pasos. Gritos. Como si la cárcel envés de estar en California estuviera en el interior del planeta Mercurio, que es el planeta más cercano al sol. Sientes frío y calor al mismo tiempo (...). A veces algún vigilante instalado en la garita interior enciende una lámpara y un rayo de luz de esa lámpara roza los barrotes de tu celda. A mí me ocurrió infinidad de veces. La luz de una lámpara mal colocada o los Fluorescentes de la galería superior o de la galería vecina. Entonces cogía mi libro y lo aproximaba a la luz y me ponía a leer, Con dificultad, pues las letras y los párrafos parecían enloquecidos o atemorizados por esa atmósfera mercurial y subterránea. Pero igual leía y leía, a veces con una rapidez desconcertante hasta para mí mismo y a veces con gran lentitud, como si cada frase o palabra fuera un manjar para todo mi cuerpo, no solamente para mi cerebro. Y así me podía estar horas, sin importarme el sueño o el hecho incontestable de que estaba preso por haberme preocupado por mis hermanos (...). (Bolaño, 2012, p.325-326)

Estos tres enunciados subrayados en este fragmento narrativo no representan nada que exista en el mundo ordinario: Para el caso del primer enunciado subrayado, se propone un *rayo de luz* que *roza* los barrotes de una celda, lo cual es físicamente imposible de realizarse en el mundo ordinario, pues el *rozamiento* sólo es factible entre superficies (Arcodía y Maris, 2006), y la luz no es una superficie (González, 2008). Por tanto, *Un rayo de luz que roza tu celda* no es posible en el mundo ordinario, pues un *rayo de luz* y la acción de *rozar los barrotes de una celda* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por su parte, el segundo enunciado

habla de unos *párrafos* y unas *letras* “enloquecidos” o, incluso, “atemorizados” por una *Atmósfera mercurial* y *subterránea*. La *atmósfera mercurial*³⁴ y *subterránea* seguramente es posible si se tienen en cuenta los avances científicos en la investigación de la naturaleza de los planetas del sistema solar que permiten tener información acerca de los ambientes en el planeta Mercurio; sin embargo, no es posible que un grupo de *párrafos* y de *letras* de un libro cualquiera se enloquezcan o se atemoricen por la “experiencia” de una atmósfera similar a ésta en el planeta tierra. Por tanto, Los *párrafos* y *letras* juntos *enloquecidos* o *atemorizados* a causa de una *atmósfera mercurial* no son posibles en el mundo ordinario, pues la *locura*, el *temor*, la *atmósfera mercurial*, los *párrafos* y a las *letras*, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por último, el tercer enunciado subrayado plantea un escenario en el cual las *frases* o las *palabras* de los libros que leía Seaman durante sus noches en la cárcel eran como un verdadero *manjar* para su cuerpo, lo cual no tiene referente en el mundo ordinario, pues solamente una comida cualquiera podría ser experimentada como un *majar* por algún comensal hambriento. Por tanto, aquellas *frases* y *palabras* que son un *manjar para el cuerpo* no son posibles en el mundo ordinario, pues las *frases* y las *palabras* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes con respecto al *cuerpo* humano y a los *manjares* que puedan eventualmente alimentarlo y deleitarlo. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, esas *frases* y *palabras* están acopladas y dialogando con ese *cuerpo* humano y con esos *manjares*, y en consecuencia, todos juntos forman teóricamente una realidad concreta y estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, estos tres enunciados subrayados teóricamente se ajustan a la

³⁴ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (Versión digital) el adjetivo *Mercurial* tiene tres posibles significados: primero, hace referencia a todo lo relacionado con el planeta Mercurio del sistema solar; segundo, hace referencia a lo relacionado con el dios Mercurio de la mitología griega; y tercero, hace referencia a todo lo relacionado con el Mercurio como metal. El autor de esta investigación considera que el primer significado es el acogido por la frase *Atmósfera mercurial* puesto que se refiere a una especie de ambiente con unas condiciones físicas particulares.

naturaleza de la *imagen poética*, y se comportan como apariencias libres por cuanto, en teoría, generan ámbitos sensibles totalmente estéticos y heterogéneos a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La *imagen poética* en 2666 frente a la criminalidad en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos durante los años noventa.

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordiscos. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron. (Bolaño, 2012, p.584)

[...]

En diciembre, y estas fueron las últimas muertas de 1996, se hallaron en el interior de una casa vacía de la calle García Herrero, en la colonia El Cereal, los cuerpos de Estefanía Rivas, de quince años y de Herminia Noriega, de trece. [...]. La mañana en que las secuestraron ambas iban a clases, junto con dos hermanas más pequeñas, una de once y otra de ocho años. [...]. El día del secuestro, sin embargo, un coche se detuvo frente a las cuatro hermanas, y un hombre salió y metió a empujones a Estefanía dentro del coche y luego volvió a salir y metió a Herminia y luego el coche desapareció. Las dos pequeñas se quedaron paralizadas en la acera y luego volvieron a casa, en donde no había nadie, por lo que llamaron a la puerta de la casa vecina, en donde contaron su historia y se echaron, por fin, a llorar. La mujer que las acogió, una trabajadora de la maquiladora Horizon W&E, fue a llamar a otra vecina y luego telefoneó a la maquiladora MarchenCorp intentando localizar a los padres de las niñas. En la MarchenCorp le informaron de que estaban prohibidas las llamadas privadas y le colgaron. [...]. Desconcertada, la vecina volvió a su casa, en donde la aguardaba la otra vecina y las niñas y durante una rato las cuatro experimentaron lo que era estar en el purgatorio, una larga espera inerte, una espera cuya columna vertebral era el desamparo, algo muy latinoamericano, por otra parte, una sensación familiar, algo que si uno lo pensaba bien experimentaba todos los días, pero sin angustia, sin la sombra de la muerte sobrevolando el barrio como una bandada de zopilotes y espesándolo todo, trastocando la rutina de todo, poniendo todas las cosas

al revés. Así mientras esperaba a que llegara el padre de las niñas, la vecina pensó (para matar el tiempo y el miedo) que le gustará tener un revolver y salir a la calle. ¿Y luego qué? Pues aventar unos cuantos tiros al aire para desencorajinarse y gritar viva México para armarse de valor o para sentir un postrero calor y después cavar con las manos, a una velocidad desconsiderada, un agujero en la calle de tierra apisonada y enterrarse ella misma, mojada hasta el huesito, para siempre jamás. (Bolaño, 2012, p. 659-660)

El primer enunciado subrayado en este fragmento de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario, pues dibuja a una niña viviendo de manera invisible: esto es definitivamente imposible de suceder en el mundo ordinario, por cuanto ningún ser humano puede hacerse realmente invisible y vivir en este estado indefinidamente. La acción de *vivir* realizada por una niña y la invisibilidad son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

El segundo enunciado subrayado pone alas a la sombra de la muerte para que esta sobrevuele un vecindario, creando así un escenario imposible en el mundo ordinario: primero, una *sombra* solo puede ser proyectada por un objeto físico sobre una superficie, y la muerte es un estado que tiene lugar cuando una persona fallece y no un objeto físico capaz de proyectar una sombra sobre una superficie. Segundo, ninguna sombra, por sí misma y proyectada por ningún objeto, puede levantar el vuelo, puesto que, solo los animales voladores (aves, insectos) y las aeronaves pueden volar. Tercero, una sombra no puede espesar todo lo existente en un barrio o vecindario, pues la acción de *espesar* tiene que ver con el aumento del espesor³⁵ o densidad de un líquido un gas o una masa, y una

³⁵ De acuerdo con el diccionario de la Legua española (versión on-line).

sombra no puede realizar esta acción. En consecuencia, esta escena no es posible en el mundo ordinario, pues la *muerte*, la sombra, la acción de *sobrevolar* y la acción de *espesar* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la imagen poética, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

Por último, el tercer enunciado subrayado plantea una escena en la cual una mujer, con sus propias manos y a gran velocidad, abre un hueco en la tierra apisonada de una calle cualquiera y luego se entierra ella misma en tal agujero: es imposible que una persona, por más fuerte que sea, pueda abrirse paso a través de la gran dureza de la tierra apisonada, y aparte de todo, lo haga a gran velocidad; por otro lado, tampoco es factible, dentro de los límites de la cordura, que una persona se entierre a sí misma, pues esto constituiría una forma de suicidio; lo que comúnmente sucede en el mundo ordinario es que un grupo de personas entierren o sepulsen a otra cuando esta muere o fallece. Esta escena es imposible dentro de los límites del mundo ordinario, pues, las *manos* de una *mujer*, la acción de *cavar un agujero en la tierra apisonada* con rapidez y la acción de enterrarse a sí mismo, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia teóricamente forman una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La imagen poética en 2666 frente a la criminalidad del régimen Nazi.

Esa noche no pude dormir. Comprendí que lo que me pedían era que eliminara a los judíos griegos por mi cuenta y riesgo. [...]. Dejé pasar dos días sin tomar ninguna

determinación. No se me murió ningún judío y uno de mis secretarios organizó con estas tres brigadas de jardinería, además de las cinco brigadas de barrenderos. Cada brigada estaba compuesta por diez judíos y, aparte de adecentar las plazas del pueblo, se dedicaron a desbrozar algunos terrenos aledaños a la carretera [...]. El trabajo, sin embargo, seguía acumulándose y una mañana comprendí que ya no podía seguir sustrayéndome de los problemas. Llamé a mis secretarios. Llamé al jefe de policía. Le pregunté de cuántos hombres armados podía disponer para solucionar el problema. Me dijo que eso dependía, pero que llegado el momento podía disponer de ocho.

- ¿Y qué hacemos luego con ellos? –dijo uno de mis secretarios.

-Eso lo vamos a ver ahora mismo –dije yo.

[...]. A unos quince kilómetros del pueblo había una hondonada que conocía uno de mis secretarios. [...]. El sitio no estaba alejado de la carretera. Cuando volvimos a la ciudad ya había decidido lo que se tenía que hacer. [...]. A las cinco de la tarde volvió el jefe de policía y mi secretario. Parecían cansados. Dijeron que todo había salido según lo planeado. Fueron a la antigua curtiduría y salieron del pueblo con dos brigadas de barrenderos. Caminaron quince kilómetros. Salieron de la carretera y se dirigieron con paso cansino a la hondonada. Y allí había sucedido lo que tenía que suceder. [...]. A la mañana siguiente se repitió la misma operación. [...]. A media tarde desaparecieron otras dos brigadas de barrenderos y por la noche envié al secretario que no había estado en la hondonada y al jefe de bomberos a organizar cuatro nuevas brigadas de barrenderos entre los judíos griegos. Antes de que anoheciera fui a dar una vuelta por la hondonada. Tuvimos un accidente o un cuasiaccidente y nos salimos de la carretera. Mi chofer, lo noté rápidamente, estaba más nervioso de lo usual. [...].

[...].

Le aseguré que no tenía nada de qué preocuparse. Después volvió a meter el coche en la carretera y seguimos el viaje. Cuando llegamos cogí una linterna y me interné por aquel camino fantasmal. Los animales parecían haberse retirado de pronto del área que circundaba la hondonada. Pensé que a partir de ese momento aquel era el reino de los insectos. Mi chofer, un poco renuente, iba detrás de mí. Lo oí silbar y le dije que se callara. La hondonada a simple vista estaba igual como la vi por primera vez.

-¿Y el agujero? –pregunté.

-Hacia allá –dijo el chofer indicando con un dedo uno de los extremos del terreno. No quise realizar una inspección más minuciosa y volví a casa. [...]. Al final de la semana habían desaparecido ocho brigadas de barrenderos, lo que hacía un total de ochenta judíos griegos, pero tras el descanso dominical surgió un nuevo problema. Los hombres empezaron a resentir la dureza del trabajo. Los voluntarios de las granjas, que en algún momento alcanzaron la cifra de seis hombres, se redujeron a uno. Los policías del pueblo alegaron problemas nerviosos y cuando traté de arengarlos efectivamente me di cuenta de que el estado de sus nervios ya no daba para mucho más. La gente de mi oficina se mostró renuente a seguir siendo parte

activa de las operaciones o cayeron de improvisto enfermos. [...]. Habrá que hacer algo, dije.

[...]

[...]. Eran las tres de la mañana cuando me presenté en la casa del alcalde. [...]. Esa noche hablamos hasta que amaneció. El lunes siguiente, en vez de salir con las brigadas de barrenderos fuera del pueblo, los policías se dedicaron a esperar la aparición de los niños futbolistas. En total, me trajeron quince niños.

Hice que los introdujeran en la sala de actos de la alcaldía [...]. Cuando los vi, tan sumamente pálidos, tan sumamente flacos, tan sumamente necesitados de fútbol y de alcohol, sentí piedad por ellos. Más que niños parecían, allí, inmóviles, esqueletos de niños, esbozos abandonados, voluntad y huesos. (Bolaño, 2012, p. 949-954)

El primer enunciado subrayado presenta a un *camino* que tiene la particularidad de ser “fantasmal”; es decir, que tiene las características propias de un fantasma. Pues bien, podría pensarse, para efectos de este análisis, que los *fantasmas* realmente existen tal como el imaginario popular los concibe –aunque no existen a la vista comprobaciones científicas acerca de espíritus de gente muerta que vagan en ciertos lugares y que, generalmente pueden ser hostiles y molestar o asustar a la gente que visita o vive en esos lugares; o pueden, al contrario, ser amistosos o juguetones, y más bien propensos a hacer pilatunas para llamar la atención. Entonces, asumiendo la existencia de los *fantasmas* como cierta, al menos dentro del imaginario popular, es obvio que su naturaleza está muy distanciada de la naturaleza de un *camino* cualquiera. Un *camino* puede ser amplio, estrecho, pedregoso, sucio, limpio, muy recto o lleno de curvas, etc. En todo caso, un *camino* cualquiera está muy lejos de poseer las características propias de un *fantasma* o de “comportarse” como un *fantasma*, es decir, no puede ser *fantasmal*. Entonces, *internarse por un camino fantasmal* es una acción definitivamente imposible de realizar en el mundo ordinario, pues *internarse por un camino* es una realidad opuesta, alejada o indiferente con respecto a lo que puede ser considerado como *fantasmal*. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, la acción de internarse por ese *camino* y lo *fantasmal* están acoplados y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen*

poética, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

El segundo enunciado subrayado propone un espacio en donde existe un *reino* de *insectos* que se manifiesta de un momento a otro ante los sentidos de Leo Sammer y su acompañante. Esto no tendría nada de raro si no fuera por el hecho de que los *reinos* son territorios ocupados por un *Rey* y sus *súbditos*, y estos a su vez son personas. Entonces, un *reino* de *insectos* es algo imposible de suceder en el *mundo ordinario*, pues los *insectos* y los *reinos* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí, que aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando y, en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

El tercer enunciado subrayado construye una especie de retrato dramático de aquellos *niños* que permanecían *borrachos* y *jugando futbol* todo el tiempo muy cerca a las oficinas de Leo Sammer. Sin embargo, este retrato posee unas características imposibles de encontrar en el mundo ordinario: primero, establece una identidad entre un grupo de *niños futbolistas* –que por supuesto están vivos- y unos *esqueletos de niños* –que obviamente son cadáveres. Salta a la vista la oposición entre “vivos” y “muertos”; un grupo de niños futbolistas no pueden ser a la vez un grupo de esqueletos de niños, y entonces, estar vivos y muertos a la vez. Por otro lado, estos mismos niños son caracterizados por el narrador como *esbozos abandonados* y, *voluntad* y *huesos*. Por supuesto, los esbozos de un diseño son una realidad común en el mundo moderno, y además pueden ser abandonados, por ejemplo, en una oficina. Sin embargo, no es posible que un grupo de seres humanos posean la naturaleza de unos “esbozos abandonados” en el cajón de un escritorio. Ahora bien, la *voluntad* y los *huesos* sí son características de cualquier ser humano; pero lo que no es posible es que la *voluntad* conectada con unos *huesos* constituya la naturaleza de un ser humano. Por lo tanto, estos niños, que a la vez, no son niños sino esqueletos de niños y, por tanto, están vivos y muertos al mismo

tiempo, y simultáneamente, no son humanos sino *esbozos abandonados* que paradójicamente poseen características humanas, como lo son la *voluntad* y los *huesos*, no son posibles en el mundo ordinario: unos *esbozos abandonados*, unos niños vivos, unos esqueletos de niños, la *voluntad* y unos *huesos*, son realidades que de una u otra forma son opuestas, alejadas o indiferentes unas con respecto a otras en particular, o con respecto a todas las demás. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando y, en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la imagen poética, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La *imagen poética* en 2666 frente a la explotación laboral extrema en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos en los años noventa.

Después de comer, cuando ambos miraban la noche a través de los ventanales del Rey del Taco, Yolanda Palacio le dijo que no todo era malo en Santa Teresa. No todo, en lo que concernía a las mujeres. [...]. Fumaron. ¿Sabes cuál es la ciudad con el índice de desempleo femenino más bajo de México? Sergio González vio la luna del desierto, un fragmento, un corte helicoidal, asomándose por entre las azoteas. ¿Santa Teresa?, dijo. Pues sí, Santa Teresa, dijo la encargada del Departamento de Delitos Sexuales. Aquí casi todas las mujeres tienen trabajo. Un trabajo mal pagado y explotado, con horarios de miedo y sin garantías sindicales, pero trabajo al fin y al cabo, lo que para muchas mujeres llegadas de Oaxaca o de Zacatecas es una bendición. ¿Un corte helicoidal? No puede ser, pensó Sergio. Una ilusión óptica sí, unas nubes extrañas con forma de puritos, ropa tendida al viento nocturno, la mosca o el mosquito de Poe ¿Así que no hay desempleo?, dijo. No sea sangrón, dijo Yolanda Palacio, claro que hay desempleo, femenino y masculino, solo que aquí la tasa de desempleo femenino es mucho menor que en el resto del país. De hecho, se podría decir, grosso modo, que todas las mujeres de Santa Teresa tienen trabajo. Pida cifras y compare. (Bolaño, 2012, p.710-711)

Los dos primeros enunciados subrayados que en realidad constituyen un mismo enunciado, no representan ninguna realidad que exista en el *mundo ordinario*: el segundo enunciado se refiere a la luna como un corte helicoidal y por lo tanto funciona como una evocación del primer segmento en donde se presentaba a la luna, precisamente, como un “corte helicoidal asomándose por entre las azoteas”. Si bien es posible percibir la luna como un “corte helicoidal” debido, tal vez, a ciertas condiciones atmosféricas, a la

ubicación del observador y a los objetos que pudieran interponerse y no permitan una visión plena, la luna definitivamente no es un “corte helicoidal”. Esto queda claro para el lector desde la misma ficción, pues el narrador establece que Sergio González está viendo un fragmento de la luna y que por lo tanto se trata de una ilusión óptica. Sin embargo, aunque esto quede claro para el lector, el hecho de que Sergio González temporalmente crea que está viendo una luna en forma de corte helicoidal transfigura la realidad “luna”, perteneciente al mundo ordinario, en algo que no pertenece precisamente a éste mundo ordinario, pues se trata de otra “luna” en forma de “corte helicoidal” perteneciente a un mundo heterogéneo a este mundo ordinario en donde la luna, desde la perspectiva terrestre, es en realidad llena, creciente o menguante, según la fase lunar respectiva. Adicionalmente, es obvio que este corte helicoidal del segundo enunciado subrayado esta “asomándose por entre las azoteas” porque se trata del mismo corte helicoidal del primer segmento. En este orden de ideas, esta “luna helicoidal” realiza la acción de *asomarse*, y esta acción está reservada, en el mundo ordinario, únicamente para los seres animados³⁶. Por tanto, esta “luna Helicoidal asomándose” no tiene referente en el mundo ordinario, pues la acción de observar la *luna*, un *corte helicoidal* y la acción de *asomarse* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado (constituido por el primer y segundo enunciado subrayado en este fragmento narrativo), están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. El tercer segmento hace lo propio cuando el narrador sobrepone tres escenas que conforman una situación singular que no tiene cabida en el mundo ordinario: la mosca o el mosquito de Poe, la ropa tendida al viento de la noche y unas nubes “extraordinarias” en forma de purito, son tres escenas factibles en el mundo ordinario: El gran escritor Edgar Allan Poe pudo ser molestado en su estudio por uno o varios moscos o mosquitos, y uno estos pudo incluso pararse sobre su cara; es perfectamente factible. Ahora, la escena de la ropa

³⁶ Según el diccionario de la *Real Academia Española* (versión digital) el verbo *asomar*, cuando se usa de manera intransitiva (como en *asomarse* o *se asoma*), significa “empezar a mostrarse”. Esto implica que se trata de una acción que solo puede ser realizada por una persona o un animal, pues “empezar a mostrarse” implica una decisión voluntaria que solo los seres humanos o los animales pueden asumir.

tendida al viento es muy común en ciertos espacios urbanos y rurales en todo el planeta. Y unas nubes pueden perfectamente asumir la forma de puritos y resultar extraordinarias para un observador cualquiera. No obstante, en este enunciado subrayado, el narrador superpone las tres escenas en un mismo espacio en donde ellas se yuxtaponen como si fueran tres dimensiones de una misma realidad. Este escenario en donde la mosca o el mosquito de Poe comparte su espacio con esa ropa tendida al viento nocturno y con esas nubes en forma de purito, no es posible en el mundo ordinario, pues la “ropa tendida al viento de la noche”, la “mosca o el mosquito de Poe” y esas “nubes extraordinarias en forma de purito” son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado, están acopladas y dialogando, y por lo tanto, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, estos enunciados subrayados en este fragmento narrativo teóricamente se ajustan a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comportan como apariencias libres por cuanto, en teoría, generan ámbitos sensibles totalmente estéticos y heterogéneos a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La *imagen poética* en 2666 frente al Totalitarismo Nazi.

[...]. Entonces me llegó una nueva orden: tenía que hacerme cargo de un grupo de judíos que venían de Grecia. [...]. Fue una orden que me llegó de pronto sin previo aviso. Mi organismo era civil, no militar ni de las SS. Yo no tenía expertos en la materia, yo solo enviaba trabajadores extranjeros a las fábricas del Reich, ¿pero qué iba a hacer con estos judíos? En fin, resignación, me dije, y una mañana fui a la estación a esperarlos. [...].

Intenté volver a concentrarme en el trabajo, pero no pude. [...]. Decidí salir a dar una vuelta, el aire frío calma los nervios y fortalece la salud, [...]. Antes de salir le dije a mi secretaria que si había algo urgente se me podía localizar en el bar de la estación. Ya en la calle, al doblar una esquina, me encontré con el alcalde el señor Tippelkirsch, que se dirigía a visitarme. [...].

[...]. Me tomé un café con el señor Tippelkirsch y estuvimos hablando de los judíos. Estoy enterado, dijo el señor Tippelkirsch cogiendo con ambas manos su taza de café. Tenía las manos muy blancas y finas, cruzadas de venas.

Por un momento pensé en las manos de Cristo. Unas manos dignas de ser pintadas.

Luego le pregunté qué podíamos hacer. Devolverlos dijo el señor Tippelkirsch. [...].

- ¿Cómo vamos a devolverlos? –dije-. ¿Tengo acaso un tren a mi disposición?

¿Y en caso de tenerlo; no debería ocuparlo en algo más productivo?

El alcalde sufrió una especie de espasmo y se encogió de hombros.

-Póngalos a trabajar –dijo.

- ¿Y quién los alimenta? ¿la administración? No señor Toppelkirsch, he repasado todas las posibilidades y solo hay una viable: delegarlos a otro organismo.

- ¿Y si, de forma provisional, le prestáramos a cada campesino de nuestra región un par de judíos, no sería una buena idea? –dijo el señor Toppelkirsch-, Al menos hasta que se nos ocurriera qué hacer con ellos.

Lo miré a los ojos y bajé la voz:

-Eso va contra de la ley y usted lo sabe – le dije.

-Bien –dijo él-, yo lo sé, usted también lo sabe, sin embargo, nuestra situación no es buena y no nos vendría mal un poco de ayuda, no creo que los campesinos protestaran –dijo.

-No, ni pensarlo –dije yo.

Pero lo pensé y estos pensamientos me sumergieron en un pozo muy hondo y oscuro donde sólo veía, iluminado por chispas que venían de no sé dónde, el rostro ora vivo, ora muerto de mi hijo.

[...]. Al día siguiente me levanté temprano y fui a desayunar al casino del pueblo. Todas las mesas estaban vacías. Al cabo de un rato, perfectamente vestidos, peinados y afeitados, se presentaron dos de mis secretarios con la nueva de que aquella noche otros dos judíos habían muerto. ¿De qué?, les pregunté. Lo ignoraban. Simplemente estaban muertos. Y esta vez no se trataba de dos viejos sino de una mujer joven y su hijo de ocho meses, aproximadamente.

Abatido, agaché la cabeza y me contemplé durante unos segundos en la superficie oscura y mansa de mi café. Tal vez han muerto de frío, dije. Es una posibilidad [...].

El resto del día transcurrió de manera normal, hasta que por la noche recibí una llamada de Varsovia, de la oficina de Asuntos Judíos, un organismo cuya existencia, hasta el momento desconocía. Una voz que tenía un marcado tono adolescente me preguntó si era verdad que yo tenía a los quinientos judíos griegos. Le dije que sí y añadí que no sabía qué hacer con ellos, pues nadie me había avisado de su llegada.

[...].

[...].

-Mire, tal como está la situación no disponemos de transporte para ir a buscar a los judíos. Administrativamente pertenecen a la Alta Silecia. He hablado con mis superiores y estamos de acuerdo en que lo mejor y más conveniente es que usted mismo se deshaga de ellos. (Bolaño, 2012, p. 940-948).

El primer enunciado subrayado en estos fragmentos de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario: por un lado, hace referencia a *Cristo*, un personaje que, según el cristianismo, vivió en el siglo primero de nuestra era y fue el inspirador de esta religión (Kautsky, 1979). Por tanto, es factible pensar en *Cristo*: cualquier cristiano o no cristiano puede pensar en él y sus imágenes mentales tendrán,

ciertamente, ciertos tintes particulares, dependiendo de la personalidad y la cultura de ese pensador en *Cristo* en particular. De cualquier modo, Cristo es una realidad dentro del imaginario cristiano y allí es percibido como un ser de origen divino o naturaleza divina que vino a mundo para salvarlo –el *Mesías*- (Kautsky,1979). Y esta es precisamente la concepción que Leo Sammer tiene de *Cristo* dentro de la ficción en este fragmento del relato; tanto así, que considera las manos de *Cristo* como dignas de ser pintadas. Sin embargo, en el *mundo ordinario* no es posible tener a *Cristo* y su divinidad, y mucho menos, pintar sus manos, por cuanto, para lograrlo, un pintor tendría que tener como modelo las propias *manos de Cristo* y así poder realizar una pintura de ellas. Ahora bien, en el mundo ordinario *pintar* unas *manos* es una acción perfectamente factible; sin embargo, pintar las manos de *Cristo* es una acción imposible de realizar en ese mismo mundo ordinario, pues la acción de *pintar* unas *manos* y las *manos* de Cristo, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario.

En cuanto al segundo enunciado subrayado, en el *mundo ordinario* los pensamientos de un individuo no pueden “hundir” a ese individuo en ningún “pozo profundo y oscuro”, y luego hacerle ver el rostro de una persona, “iluminado por chispas”. Por tanto, esta escena tampoco tiene un referente en el *mundo ordinario*: estos pensamientos que sumergen a alguien en un pozo muy hondo y oscuro donde sólo se puede ver, iluminado por chispas que vienen de quién sabe dónde, el rostro ora vivo, ora muerto del hijo de ése alguien, no es posible en el mundo ordinario, pues la acción de *sumergirse* en un *pozo hondo, oscuro y profundo*, un *rostro vivo*, un *rostro muerto* y la acción de ver algo con la *iluminación* producida por unas *chispas*, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y forman teóricamente una realidad concreta y estética cuya existencia está más allá del mundo ordinario.

En el tercer enunciado subrayado es perfectamente factible agachar la cabeza y contemplarse en la superficie de un oscuro café. Sin embargo, no es posible que la superficie de un café sea “mansa”, pues, tomando como referencia el diccionario de la

Real Academia Española, la *mansedumbre* es un estado propio de los seres *animados*: en efecto, los significados asignados a la palabra mansedumbre corresponden a la no agresividad, tranquilidad o apaciguamiento, características propias de ciertos estados de ánimo de los seres humanos o de los animales; por tanto, solo los seres humanos o los animales pueden entrar en un estado de *mansedumbre*. *Contemplarse en la superficie mansa y oscura* de un café, no es posible en el mundo ordinario, pues la *mansedumbre*, y la acción de contemplarse en la *superficie oscura* de una *café* son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y estética cuya existencia está más allá del mundo ordinario.

Por tanto, los tres enunciados subrayados en este fragmento narrativo teóricamente se ajustan a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comportan como apariencias libres por cuanto, en teoría, generan ámbitos sensibles totalmente estéticos y heterogéneos a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La *imagen poética* en 2666 frente a la corrupción en Méjico en zona fronteriza con Estados Unidos en los años noventa.

El dos de abril, en el programa de Reinaldo, apareció Florita Almada acompañada de algunas activistas del MSDP. Florita Almada dijo que ella estaba allí solo para presentar a esas mujeres que tenían algo importante que decir. Acto seguido las activistas del MSDP hablaron de la impunidad que vivía en Santa Teresa, de la desidia policial, de la corrupción y del número de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993. [...].

El programa de Florita Almada y las mujeres del MSDP fue visto por mucha gente. [...]. El tequila, uno de los amigos de Klaus Haas, lo vio en el penal de Santa Teresa y se lo comentó a Haas, aunque éste no le dio importancia. No tiene ninguna importancia lo que digan o piensen esas viejas sangronas, dijo. El asesino sigue matando y yo estoy encerrado. *Eso* es un hecho incontrovertible. Alguien debería pensar en *eso* y sacar *conclusiones*. [...].

[...]

[...] en el DF un grupo feminista llamado Mujeres en Acción (MA) salió en un programa de la tele denunciando el goteo incesante de muertes en Santa Teresa y pidiendo al gobierno el envío de policías del DF para resolver la situación, ya que la policía de Sonora era incapaz, cuando no cómplice, para enfrentarse a un problema que a todas luces la excedía. En el mismo programa se trató el tema del asesino en serie. ¿Detrás de las muertas había un asesino en serie? ¿Dos asesinos en serie?

¿Tres? El conductor del programa mencionó a Haas, que estaba en prisión y cuya fecha de juicio aún no se había fijado. Las mujeres en Acción dijeron que Haas, probablemente era un chivo expiatorio y retaron al conductor del programa a que mencionara una sola prueba de peso contra él. [...].

[...]

En junio Klaus Haas convocó mediante llamadas telefónicas una conferencia de prensa en el penal de Santa Teresa a la que asistieron seis periodistas. [...]. Los periodistas que fueron no esperaban ninguna declaración nueva ni mucho menos algo que iluminara el pozo oscuro en que se había convertido la aparición regular de muertas en la ciudad [...].

[...]

Les voy a decir quién asesinó a Estrella Ruiz Sandoval, de cuya muerte se me acusa injustamente, dijo Haas. Son los mismos que han matado por menos a otras treinta mujeres jóvenes de esta ciudad. [...].

[...]

Haas dijo: he estado investigando. Dijo: he recibido soplos. Dijo: en la cárcel todo se sabe. Dijo: los amigos de los amigos son tus amigos y cuentan cosas. Dijo: los amigos de los amigos de los amigos cubren un amplio radio de acción y te hacen favores. Nadie se rio. Chuy Pimentel siguió haciendo fotos. En ellas se ve la abogada (de Haas) que parece a punto de soltar una lágrima. De coraje. Las miradas de los periodistas son miradas de reptiles: observan a Haas, que mira las paredes grises como si en la erosión del cemento hubiera escrito un guion. [...]. (Bolaño, 2012, p.631-721)

El enunciado subrayado en este fragmento de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario: las miradas de los seres humanos tienen unas características muy diferentes a aquellas ejecutadas por un reptil cualquiera. Por otro lado, no es posible escribir un guion en una pared erosionada por el paso de tiempo y el descuido de las personas que habitan o usan esa habitación, o cuarto. Ahora bien, la mirada de unos periodistas, la mirada de unos reptiles, las paredes grises, la erosión del cemento y la acción de escribir un guion, son perfectamente factibles en el mundo ordinario. Sin embargo, las miradas de unos periodistas, que a la vez son miradas de reptiles que observan a alguien que, a su vez, observa las paredes grises del cuarto en el que se encuentra como si él mismo hubiera escrito en la erosión del cemento el guion de lo que tiene que decir a continuación, es algo imposible de suceder en el mundo ordinario. Y es imposible en virtud de que las miradas de unos periodistas, las miradas de unos reptiles, unas paredes grises, la erosión del cemento en la pared de un cuarto y la acción de escribir un guion, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin

embargo, aquí, en este enunciado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

Haas dijo; he investigado. Dijo. He recibido soplos. Dijo: en la cárcel todo se sabe. [...]. El nombre, dice uno de los periodistas, lo susurra, pero es lo suficientemente audible para todos. [...].

El nombre, dijo el periodista. Antonio Uribe, dijo Haas. [...]. Antonio Uribe, dijo Haas, ése es el nombre del asesino de mujeres de Santa Teresa. [...]. El asesino de Santa Teresa, dijo Haas, y también de las mujeres muertas que han aparecido por los alrededores de la ciudad. ¿Y tú conoces a ese tal Uribe?, dijo uno de los periodistas. Lo vi una vez, una sola vez, dijo Haas. [...].

Lo vi una sola vez, dijo Haas. Fue en una discoteca. [...]. Junto a él estaba su primo, Daniel Uribe. A ambos me los presentaron. Parecían jóvenes bien educados, [...]. Son de Sonora, dijo Haas, pero también son de Arizona. [...]. Son mejicanos, pero también son norteamericanos. Tienen doble nacionalidad. [...]. ¿No estarán emparentados con el Uribe de Hermosillo? [...]. El de la flota de camiones. [...]. Uribe de Hermosillo. El Uribe de la flota de camiones. ¿Cómo se llama? ¿Pedro Uribe? ¿Rafael Uribe? Pedro Uribe, dijo Haas. ¿Tiene algo que ver con los Uribe de esta historia? Es el padre de Antonio Uribe, dijo Haas. Y luego dijo: Pedro Uribe tiene más de cien camiones de transporte. [...]. También tiene propiedades en Phoenix y Tucson. Su hermano, Joaquín Uribe, posee varios hoteles en Sonora y Sinaloa y una cadena de cafeterías en Santa Teresa. Es padre de Daniel. [...]. Antonio y Daniel son hijos mayores. [...]. Los dos son protegidos del narcotraficante Fabio Izquierdo, que a su vez trabaja para Estanislao Campuzano. Se dice que Estanislao Campuzano fue el padrino de bautizo de Antonio. Sus amigos son hijos de millonarios, como ellos, pero también policías y narcos de Santa Teresa. Allá por donde van gastan el dinero a manos llenas. Ellos son los asesinos en serie de Santa Teresa.

¿Y qué pruebas tienes Klaus, para afirmar que los Uribe son los asesinos en serie?, dijo la periodista de *El Independiente de Phoenix*. En la cárcel todo se sabe, dijo Haas. [...]. La periodista de Phoenix dijo que eso era imposible. Sólo es una leyenda, Klaus. Una leyenda inventada por los reclusos. [...]. Haas la miró con rabia. He querido decir, dijo, que en la cárcel se sabe todo lo que pasa en los márgenes de la ley. Eso no es verdad, Klaus, dijo la periodista. Es cierto, dijo Haas. No, no lo es, dijo la periodista. Es cierto, dijo Haas. No, no lo es, dijo la periodista. Eso es una leyenda urbana, un invento de las películas. A la abogada (de Haas) le rechinaron los dientes. Chuy Pimentel (otro periodista) la fotografió: el pelo negro, teñido,

cubriéndole el rostro, el contorno de la nariz levemente aguileña, los párpados siluetados con lápiz. Si de ella hubiera dependido todos los que la rodeaban, las sombras en los márgenes de la foto, habrían desaparecido en el acto, y también la habitación aquella, y la cárcel, con carcelarios y encarcelados, los muros centenarios del penal de Santa Teresa, y de todo no hubiera quedado sino un cráter, y en el cráter sólo hubiera habido silencio y la presencia vaga de ella y de Haas, aherrojados en la cima. (Bolaño, 2012, p.721-738)

El enunciado subrayado en este fragmento de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario: es imposible, en el *mundo ordinario*, que un lugar –como aquella habitación donde Haas, en compañía de su abogada, ofrece la rueda de prensa a estos jóvenes periodistas para decirles el nombre de los verdaderos asesinos en serie de Santa Teresa- desaparezca junto con el edificio (en este caso la cárcel de Santa Teresa) y todos sus demás habitantes como consecuencia del simple deseo fantasioso por parte de una persona, y que después de semejante desaparición surja, de repente, un paisaje inédito constituido por un cráter silencioso en cuya cima estarían esta persona junto con otra, ambos, aherrojados. Esta escena, aunque podría ser deseada de manera fantasiosa por un individuo cualquiera con suficiente imaginación, es definitivamente imposible en el mundo real u ordinario, pues dos personas *aherrojadas*, un cráter, un edificio con un número de personas en su interior, la acción de desaparecer súbitamente, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí. Sin embargo, aquí, en este enunciado, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado en este fragmento narrativo teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

Tres meses después Kelly desapareció en Santa Teresa, Sonora. Desde la llamada telefónica yo no la había vuelto a ver. Me llamó su socia, una mujer joven y fea que la adoraba, quien tras muchos esfuerzos logró ponerse en contacto conmigo. Me dijo que Kelly tenía que haber regresado de Santa Teresa hacía dos semanas y que no lo había hecho. Le pregunté si había intentado ponerse en contacto telefónico con ella. Me contestó que el celular estaba muerto. [...]. Le pregunté si se había puesto en contacto con la gente para la que (Kelly) trabajaba en Santa Teresa. Me contestó afirmativamente. Según el tipo que la contrató, Kelly se marchó al

aeropuerto un día después de la fiesta. [...]. ¿Has llamado a los hospitales de Santa Teresa o a la Policía?, le pregunté. Dijo que sí y que nadie sabía nada. [...]. Le pregunté el nombre de la gente que la había contratado. Dijo que la familia Salazar Crespo y me dio un número telefónico. Veré qué puedo hacer, le dije. En realidad, yo creía que Kelly no tardaría en reaparecer. [...]. Al cabo de una semana, sin embargo, volvió a llamarme su socia y me dijo que seguía sin saber nada de su amiga. [...]. Le pregunté qué noticias tenía de Santa Teresa. Había hablado con la policía, pero la policía no sabía nada. Simplemente se ha esfumado, dijo. Esta tarde, desde mi oficina, llamé a un amigo de confianza, que durante un tiempo trabajó para mí, y le expuse el caso. [...]. Le expliqué a mi amigo lo de Kelly. Me hizo algunas preguntas. Anotó el nombre de Salazar Crespo en una libreta y me dijo que esa noche me llamaría por teléfono. [...]. Esa noche, a eso de las once, mi amigo me llamó y lo primero que me fue si el teléfono era seguro. Mala señal, malas noticias, pensé en el acto. [...]. Mi amigo me dijo entonces que el nombre que yo le había proporcionado (se cuidó de pronunciarlo) pertenecía a un banquero que, según sus informes, lavaba dinero para la cárcel de Santa Teresa, que es como decir la cárcel de Sonora. [...]. Luego dijo que el banquero, en efecto poseía no solo un rancho en las afueras de la ciudad, sino varios ranchos, [...]. Luego dijo que el referido banquero [...] tenía buenas relaciones con el partido (partido político de Azucena). ¿Qué tan buenas?, le pregunté. De agasajo, susurró. ¿Hasta qué punto?, insistí. Profundas, muy profundas, dijo mi amigo. Luego nos dimos las buenas noches yo me quedé pensando. Profundas quería decir lejanas en el tiempo, según el lenguaje cifrado que utilizábamos, lejanas en el tiempo, lejanísimas, es decir de millones de años atrás, es decir con los dinosaurios. [...]. Al día siguiente, a primera hora, después de pasar la noche sin dormir, tomé un avión a Hermosillo y luego un avión a Santa Teresa. (Bolaño, 2012, p. 770-773)

El enunciado subrayado en este fragmento de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario: la palabra “profundas” en el contexto presentado en este segmento califica a aquellas “relaciones” que Salazar Crespo hubiera podido mantener con el partido político PRI mejicano. Estas “relaciones” –siguiendo el contexto de esta ficción- son “profundas” en términos de *tiempo* de duración. Hasta este punto la idea es factible en el mundo ordinario, pues pueden existir en él relaciones entre los seres humanos, realmente profundas, no solamente en el sentido de *duración* sino en términos de *intensidad*, por ejemplo. Sin embargo, es imposible que una relación cualquiera entre seres humanos tenga una *profundidad* (temporal o de duración) que se remonte a “millones de años”, precisamente, al tiempo prehistórico de los *dinosaurios*. Una relación entre seres humanos contemporáneos de semejante duración, y cuyo punto de inicio se circunscribe a un mundo con dinosaurios no es posible en el mundo

ordinario, pues las *relaciones profundas* entre las personas y un tiempo lejano que se remonta a *millones de años atrás*, hasta alcanzar la *época de los dinosaurios*, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí, que aquí, en este segmento narrativo, están acopladas y dialogando, y en consecuencia, forman teóricamente una realidad concreta y plenamente estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. Por tanto, este enunciado subrayado en este fragmento narrativo teóricamente se ajusta a la naturaleza de la *imagen poética*, y se comporta como una *apariencia libre* por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible totalmente estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La imagen poética en 2666 frente a la segregación del espacio urbano en Méjico en la zona fronteriza con Estados Unidos durante los años noventa.

[...] es decir cerca del poblado llamado El Obelisco, que ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa, y que era más bien un refugio de los más miserables entre los miserables que cada día llegaban del sur de la república y que allí pasaban las noches e incluso morían, en casuchas que no consideraban sus casas sino una estación más en el camino hacia algo distinto o que al menos los alimentara. Algunos no lo llamaban El Obelisco sino El Moridero. Y en parte tenían razón, porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría mucho más rápido que en otros lugares. Pero había habido un obelisco, cuando los límites de la ciudad eran otros, más reducidos, y Casas Negras era un poblado, digamos, independiente. Un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruoso que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía. [...]. (Bolaño, 2012, p. 628-629)

El enunciado subrayado en este fragmento de la narración no representa ninguna realidad que exista en el mundo ordinario: no es posible que un bebe monstruoso deambule por el desierto comiendo alacranes y lagartos, y que, además, nunca duerma. Este bebe monstruoso, con estas características, no puede existir en el mundo ordinario, pues un *bebe*, un *monstro*, la acción de *comer alacranes y lagartos*, y la acción de *nunca*

dormir, son realidades opuestas, alejadas o indiferentes entre sí, que aquí, en este enunciado subrayado, están acopladas y dialogando y, por tanto, definen teóricamente una realidad concreta y estética, cuya existencia está más allá del mundo ordinario. En consecuencia, este enunciado subrayado en este fragmento narrativo teóricamente se ajusta a la naturaleza de la imagen poética, y se comporta como una apariencia libre por cuanto, en teoría, genera un ámbito sensible, estético y heterogéneo a todo lo que existe en el mundo ordinario.

La intervención política de la imagen poética en 2666

De acuerdo con el análisis anterior, todos los enunciados subrayados en estos fragmentos narrativos, teóricamente, son auténticas *imágenes poéticas* que se comportan como *apariencias libres*. Esto significa que, en teoría, estas *imágenes poéticas* en su calidad de *apariencias libres* generan, para el lector, ámbitos *sensibles* que son totalmente estéticos, y por consiguiente, en ellos no existe la *desigualdad*, la injusticia o la opresión. Al contrario, se trata de ámbitos sensibles que teóricamente pueden ser experimentados con plena libertad e *igualdad* por todos los lectores de 2666, en contraste con aquellos otros ámbitos sensibles plagados de *desigualdad*, de injusticia y opresión, del mundo ordinario del siglo XX en Occidente, que son aludidos en estos fragmentos narrativos.

En consecuencia, puede afirmarse que estas *imágenes poéticas* tienen, en teoría, la posibilidad de intervenir *políticamente* sobre la sociedad a la cual pertenecen los lectores de 2666: primero, ellas, teóricamente, reconfiguran el reparto o distribución de *lo sensible* de un mundo ordinario en donde impera la *desigualdad* a causa del racismo, la corrupción, la criminalidad, la segregación del espacio urbano, el totalitarismo y la explotación laboral extrema, gracias a que estos fenómenos de violencia y crueldad social ocurridos en Occidente en el siglo XX son aludidos en la ficción de estos fragmentos narrativos. Segundo, el resultado de esta reconfiguración del reparto de *lo sensible* de este mundo ordinario no igualitario es, en teoría, un conjunto de ámbitos *sensibles* en donde la

igualdad, la justicia y la libertad, están presentes en cada uno de sus rincones. Tercero, cuando una comunidad de lectores de 2666 experimente estos ámbitos sensibles, entonces, en teoría, aprende a ocuparlos y a vivir en ellos, y esto teóricamente contribuirá al desarrollo de la *igualdad* en aquella sociedad en donde habitan estos lectores: los espectadores de una *apariencia libre* teóricamente aprenden a poblar y vivir en un ámbito sensible y heterogéneo al mundo ordinario en donde no existe la dominación; y este aprendizaje tendrá repercusiones, en términos de *igualdad*, en esa comunidad en donde habitan estos espectadores³⁷ (Ranciere, 2012).

Por consiguiente, desde esta perspectiva, los integrantes de esta comunidad de lectores de 2666, en teoría, se convertirían en una raza de seres humanos nueva con una capacidad mayor de vivir en el mundo ordinario sin necesidad de dominar a otros, es decir, sin necesidad de establecer condiciones de *desigualdad* y, por lo tanto, de injusticia y opresión para otros seres humanos. Por consiguiente, la comunidad de lectores de 2666, en teoría, se convierte en una especie de “activista político”, en un agente generador de un mundo más igualitario, menos injusto y menos oprimido; y es así, como este grupo de imágenes poéticas tiene teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política en aquella sociedad en donde habitan los lectores de 2666, y en donde existe la desigualdad.

³⁷ En el capítulo I de este trabajo investigativo se exponen en detalle las ideas de Ranciere que demuestran de manera teórica que los *espectadores* de una *apariencia libre* aprenden a poblar y vivir en un ámbito sensible y heterogéneo al mundo ordinario en donde no existe la dominación, y que este aprendizaje es proyectado en aquella sociedad o comunidad en donde habitan estos *espectadores*.

Conclusiones

A partir del concepto de *imagen poética* -sustentado por Octavio Paz en *El Arco y La Lira*-, y los conceptos de *apariencia libre* y reconfiguración del reparto de lo *sensible* -presentados en la teoría de Jacques Ranciere en torno a la relación entre la Estética del arte y la Política-, se analizaron diecinueve enunciados insertados en diferentes fragmentos narrativos de *2666* que aluden directamente a eventos causantes de una gran *desigualdad* en enormes grupos humanos en Occidente durante el siglo XX. Este análisis arrojó los siguientes resultados: primero, estos enunciados cumplen con la naturaleza de la *imagen poética* y por lo tanto son imágenes poéticas; segundo, estas imágenes poéticas teóricamente logran reconfigurar el reparto de lo *sensible* propio de estos terribles eventos de crueldad y violencia social aludidos en estos fragmentos narrativos. Tercero, a través de esta reconfiguración estas imágenes poéticas teóricamente generan ámbitos sensibles, plenamente estéticos y heterogéneos a todo lo que existe en el mundo ordinario. Cuarto, teóricamente, estos ámbitos sensibles, heterogéneos y estéticos, al ser captados por los lectores de *2666*, tienen la posibilidad de intervenir políticamente en aquella sociedad o comunidad en donde estos habiten y en donde exista la *desigualdad*.

En consecuencia, este potencial de intervención política, a través de la *imagen poética*, otorga a *2666* la posibilidad de realizar una contribución orientada hacia el desarrollo de la *igualdad* social a partir de la reconfiguración de la distribución de lo *sensible* propia del mundo ordinario no igualitario, injusto y opresivo del siglo XX en Occidente. Ahora bien, aquí nos hemos ocupado de la *imagen poética* en *2666* como recurso literario potencialmente disponible para realizar esta intervención política; sin embargo, en varios sectores de este trabajo se mencionaron las investigaciones de Pape (2013) y Donoso (2009) que exponen otros recursos literarios que tienen el mismo potencial de intervención política en la sociedad o comunidad en donde habiten los

lectores de *2666*. Entonces, es presumible que en el futuro otros investigadores descubran otras formas a través de las cuales el discurso narrativo de *2666* tiene la posibilidad de intervenir políticamente. En este orden de ideas, los resultados de esta investigación no son, de ninguna manera, más relevantes que aquellos obtenidos por Pape (2013) y Donoso (2009), respectivamente. Simplemente, ponen de manifiesto otro recurso literario -la *imagen poética*- a partir del cual la novela tiene teóricamente la posibilidad de realizar una intervención política, con lo cual su valoración en cuanto a, precisamente, su potencial de intervención política, sin duda crecerá.

Sin embargo, esta investigación podría estar haciendo un aporte particularmente importante al destacar, precisamente, a la *imagen poética* en *2666* como recurso de una potencial intervención política. Ciertamente, la *imagen poética* es un recurso literario que muy probablemente está presente en toda la narrativa posmoderna producida en todo el mundo, y en este sentido, esta investigación no solamente habla del potencial de intervención política de la *imagen poética* en *2666* sino del potencial de intervención política de la *imagen poética* que pueda estar insertada en toda la narrativa posmoderna. Desde este punto de vista no es insensato o extremadamente “idealista” otorgarle a la narrativa posmoderna –de la cual *2666* es un ejemplo emblemático- un potencial o posibilidad de contribución a la transformación social hacia aquel ideal que persigue la verdadera *política* desde la perspectiva de Ranciere: la *igualdad*.

Referencias

- Amnesty International. (2003). *Intolerable Killing: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua*. Recuperado de <https://www.amnesty.ie/wp-content/uploads/2016/05/Mexico-Intolerable-Killings-Ciudad-Juarez-and-Chihuahua.pdf>
- Bass, S., Pérez, M. (2008). *Entre el espacio urbano y la violencia doméstica*. Ciudad Juárez, Méjico: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Arcodía, M., Maris, S. (2006). Las fuerzas de roce en los libros de texto y en revistas científicas. *Revista de enseñanza de la física*, 19(2),7-14.
- Bataille, G. (2010). *La Literatura y el Mal*. Barcelona, España: Nortedur.
- Bejarano, A. (2012). Releyendo el siglo XX con Roberto Bolaño. *Estética y Política agonística. Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 6(8), 38-48.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bokser, J. (2001). El antisemitismo: recurrencias y cambios históricos. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLIV (183),101-132.
- Candia, A. (2011). *El paraíso infernal en la narrativa de Bolaño*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Diccionario de la Lengua española (2016). *Real Academia Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- De los Ríos, P. (1998). Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio. *Sociológica*, 1(38), 11-30.
- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos de Literatura*, (32), 47-68.
- Donoso, A. (2009). Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño. *Revista Hispánica Moderna*, 62 (2), 125-142.
- Galdo, J. (2005). Fronteras del mal/Genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño. *Hipertexto 2*, 23-34.
- González, A. (2008). ¿Qué es la luz? *Latin. Am. J. Physics Educ.*, 2, 51-53.

- González, E. (2012). *Los Totalitarismos*. Madrid, España: Síntesis, S.A.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del Sujeto*. Madrid, España: La Piqueta.
- Hernández, A. (2012). *Procesos Psicológicos Básicos*. México: Red Tercer Milenio S.C.
- Juno Ludovisi [Escultura Romana]. (Siglo I, DC). Recuperado de <http://manofroma.wordpress.com/category/art/>
- Kautsky, K. (1978). *Origen y fundamentos del cristianismo*. Méjico: Diógenes.
- Kandel, E., Schwartz, J., Jessell, T. (1997). *Neurociencia y conducta*. (1ª ed.). España: Prentice Hall.
- López, J. (2012). Hacia Bolaño. Una Introducción. En A. López y J. López. (Ed.), *Roberto Bolaño. Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra* (pp. 11-40). Madrid, España: Verbum.
- Oviedo, G. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Dossier*, (18), 89-96.
- Pape, M. (2013). La poética del margen: donde la literatura y la política se unen. Una lectura de 2666 de Roberto Bolaño. *Exlibris*, 2(2), 156-168.
- Paz, O. (1994). *El Arco y la Lira*. Santafé de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica, Ltda.
- Ravelo, P. (2005). La costumbre de matar: proliferación de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. *Nueva Antropología*, XX (65), 149-166.
- Ranciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Ranciere, J. (2012). *El Malestar de la Estética*. Madrid, España: Clave intelectual.
- Ranciere, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, España: Herder.
- Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, España: Anthropos.
- Stajnfeld, S. (2012). Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño. *Fuentes humanísticas*, (44), 69-82.

- Somoza, J. (2002). La Maldad es Silencio (Shakespeare y los personajes malvados). *Frenia*, 2 (1), 109-120.
- Torres, F. (2000). *La crisis del siglo XX. El último anticristo*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Villarruel, A. (2011). *Cuidad y Derrota: Memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. (Tesis de maestría). Recuperado de http://209.177.156.169/libreria_cm/archivos/pdf_125.pdf
- Viscardi, N. (2013). De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño. *Sociologías*, 15(34), 110-138.

