

**SOBRE LA CERTEZA:
READY-MADE Y PROBLEMAS GEOMÉTRICOS EN 2666**

**ABOUT CERTAINTY:
READY-MADE AND GEOMETRIC PROBLEMS IN 2666**

Paul Guillén
University of Pittsburgh
pjpg35@pitt.edu
<https://orcid.org/0000-0002-7274-5541>
DOI: 10.35286/mrlad.v3i5.58

Fecha de recepción: 22.06.20 | Fecha de aceptación: 21.07.20

RESUMEN

“La parte de los crímenes”, una de las cinco secciones de la novela 2666 de Roberto Bolaño, es el pretexto para investigar sobre temas como duda y certeza, mano y mecanización industrial, cadáveres como presencias reales o espectrales, o cadáveres como elementos performáticos, alejados del realismo mimético y de la narrativa de denuncia social. A contracorriente de la crítica especializada, que solo ve en esta novela el horror, el miedo, la abyección, los cuerpos como mercancías y el capitalismo salvaje, propongo una lectura que intenta reconstruir un diálogo con la vanguardia y, en especial, con los *ready-made* de Marcel Duchamp.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, 2666, Marcel Duchamp, *ready-made*, *performance*.

ABSTRACT

“The Part about the Crimes”, one of the five sections of Roberto Bolaño’s novel 2666, is the pretext to investigate on topics such as doubt and certainty, hand and industrial mechanization, corpses as real or spectral presences, or corpses as performatic elements, far from mimetic realism and novels of social protest. The specialized criticism only reads horror, fear, abjection, bodies as commodities and savage capitalism in this novel. On the contrary, I propose a reading that attempts to reconstruct a dialogue with the avant-garde and especially with the ready-mades by Marcel Duchamp.

KEYWORDS: Roberto Bolaño, 2666, Marcel Duchamp, ready-made, performance.

Es difícil, en efecto, hablar adecuadamente sobre un asunto respecto del cual no es segura la apreciación de la verdad.

Tucídides, *El discurso fúnebre de Pericles*

Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza.

Roberto Bolaño, 2666

En “La parte de los crímenes” de la novela 2666 de Roberto Bolaño, la actuación de un investigador policial llamado Juan de Dios Martínez me dejó la sensación extraña de un nombre conocido. Haciendo memoria, recordé que en la portada de *La nueva novela* del escritor chileno Juan Luis Martínez se puede ver algunas casas que han colisionado, una al costado de la otra (idea de ruina y superposición de elementos), y que en la parte donde va el nombre del autor figura ~~Juan Luis Martínez~~ tachado y abajo sale, también tachado, ~~Juan de Dios Martínez~~. Esto remite a la idea de la muerte del autor, concepto desarrollado por Barthes, Foucault y Derrida. Pero las asociaciones entre los dos escritores chilenos —Bolaño y Martínez— no quedan ahí:

en la obra de Bolaño advertimos una recurrente presencia del nombre y figura del autor de *La nueva novela*, como queda demostrado en el nombre que se le asigna al judicial encargado de investigar y resolver los misterios que rodean a los trágicos crímenes de las mujeres en 2666, Juan de Dios Martínez (Bolaño, 2004: 454). Destacamos también la idea de considerar a Juan Luis Martínez como una pequeña brújula perdida en el país, en *Estrella distante* (Bolaño, 2009 [1996]: 57). Igualmente, Bolaño reconoce, de manera explícita, la vinculación con el autor de LNN cuando destaca a Juan Luis Martínez entre los seis tigres de la poesía chilena (Oyarce Orrego, 2012, p. 30).

Además, como apunta Scott Weintraub (2015), el trabajo de Juan Luis Martínez es calificado como un estudio perfecto de Marcel Duchamp en el libro *Entre paréntesis* de Bolaño. A partir de esta relación de los dos escritores chilenos con Duchamp intentaré proponer un primer acercamiento. Para ello, vía Wittgenstein, y recordando a Amalfitano, hay que inquirirnos: ¿te has preguntado si tu mano es una mano?



Ilustración 1: Portada de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez

SOBRE LA CERTEZA

¿Qué es la duda? ¿Esto se asocia con el escepticismo?, o ¿con los juegos del lenguaje? Hay una duda cotidiana y una duda escéptica: toda línea que avanza va perdiendo su propio sentido o dirección, o dos líneas que avanzan, pero nunca son equidistantes:

No es verdad, pues, que lo único que sucede, al pasar de una consideración sobre un planeta a otra sobre la propia mano, es que el error se convierte en algo más improbable. Al contrario, cuando llegamos a cierto punto, ya no es siquiera concebible (Wittgenstein, 1991, p. 54).

Improbable, concebible, pero no es asunto de lógica o comprobación matemática saber que el nivel de la duda se juega más allá de la realidad y las palabras. ¿Qué significa eso? Un juego de lenguaje a la manera de Juan Luis Martínez, quien a su vez sigue a Lewis Carroll, y a quien también ha parafraseado Roberto Bolaño: un corredor sale del punto A y otro del punto B, ¿cuándo A se convertirá en B? o ¿Cuándo A empezará a sentir que *algo* extraño le ocurre y cuando logré verbalizarlo ya será una completa B? Y también suponemos en viceversa, pero no siempre es lo mismo: ¿B

convirtiéndose en A? No siempre o por lo menos nunca concebible, o como dice Foucault:

¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? (1997, pp. 31-32).



Ilustración 2: René Magritte, “Esto no es una pipa” (1929)

En esa línea argumental, la pregunta sobre si un cadáver es un cadáver se torna pertinente, y también la interrogación de sobre si una mano es una mano, e incluso si esa mano sigue siendo una mano u otra cosa si figura en una obra artística o en un distinto marco de referencia:

The topic of the readymade here surfaces. The theme materializes first in 2666 not via *Testamento geométrico* but through the tale of the artist Johns. Lodged in an asylum, Johns cut off his right hand, which he then placed upon or within a collage. The readymade, Johns’s gesture indicates, is always cut from itself. After all, the severed hand, in the work, bears no relation to the “former” hand, the one once attached to Johns’s arm (Levinson, 2009, p. 184).

Lo que quiero afirmar con esto es que esos elementos (los cadáveres o la mano) funcionan en tanto su relación con otros elementos que incluso pueden ser invisibles como el Poder. Recordemos que Wittgenstein había dicho que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Es decir, que para cada palabra existe un significado. Si hay algo que no se puede nombrar con el lenguaje, entonces, no existe:

“Así, en vez de preguntar ‘¿Cómo sé que eso es una mano?’, Wittgenstein se pregunta ‘¿Cómo sé que puedo utilizar el término ‘mano’ en esta situación?’. La cuestión no es, pues, ‘¿Cómo conozco el mundo que me rodea?’, sino ‘¿Cómo utilizo el lenguaje?’” (Villarme, 1998, p. 10). Otra sentencia clásica de Wittgenstein es “de lo que no se puede hablar hay que callar”. Lo que importa no son las significaciones, sino el uso que se hace del lenguaje en la vida cotidiana. Si no se duda no hay conocimiento, la duda es posible porque existe la certeza.

El personaje Amalfitano hace surgir una “mano” en varias de las páginas de 2666. ¿Es una mano material?, o ¿es la idea simbólica de una mano?, o ¿es la representación de otra idea? Para el pintor Edwin Johns es la mano que se automutila y la instala en su propia obra¹. Desde distintos niveles, para los “filósofos” de Santa Teresa y Amalfitano puede ser una mano que duda, ¿no existente salvo en el lenguaje? Es decir, una proposición tiene un significado dado, lo que hace la duda es negar ese significado, pero para ello hay que conocer ese significado, puesto que no se puede negar lo que no se conoce: “Si quisiera dudar de si ésta es mi mano, ¿cómo podría evitar la duda de si la palabra ‘mano’ tiene algún significado?” (Wittgenstein, 1991, p. 369). ¿Qué es lo que representa mano? Y si sabiendo eso, ¿logramos conocer su “real” significado? E incluso, ¿sabiendo eso podemos negarlo? Sería muy fácil ir al *Diccionario de Autoridades* o al *Diccionario Panhispánico de Dudas* y leer las acepciones de lo que significa una “mano”. O mejor, como hacía el poeta francés Francis Ponge, revisar el *Littré* y desmontar sus definiciones/acepciones para luego construir un objeto de lenguaje —un caracol, un guijarro, un bosque de pinos, un jabón— que niega eso mismo que prueba, avanza y retrocede². Pero todo esos esfuerzos y erudiciones, ¿nos daría algún tipo de certeza, siguiendo a Wittgenstein, de “si esta mano es una mano o no es una mano?”, y la palabra clave ahí es “mano” o mejor dicho el ser de la mano:

¹ En muchos trabajos del artista visual Jasper Johns el motivo de la mano fue utilizado como una recurrencia. Por ejemplo, en su “Study for Skin”, donde se untaba aceite de bebé en las manos y la cabeza, y luego las trasladaba a la superficie del papel, o entre el período de 1963-1965 él produce una serie de impresiones con esta misma técnica, donde destaca su “Skin with O’Hara Poem”, un trabajo que viene acompañado de la transcripción del poema “The Clouds Go Soft” de Frank O’Hara.

² “Mon père avait, dans sa bibliothèque, le *Littré*, qui a une si grande importance pour moi, où j’ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, mots français bien sûr, un monde aussi réel pour moi, aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique pour moi que la nature” (Sollers y Ponge, 1970, p. 46).

Sólo un ser que habla, es decir, piensa, puede tener la mano y realizar en su manejo unas obras de la mano (...). La mano del hombre es pensada desde el pensamiento, pero éste es pensado desde la palabra o el lenguaje. He aquí el orden que Heidegger opone a la metafísica: “El hombre sólo piensa en tanto que habla, y no a la inversa, contra lo que todavía supone la metafísica” (Derrida, 2011-12, p. 385).

Pero Heidegger, según la lectura de Derrida, solo habla de mano en singular, no de las manos, es decir, no se refiere a la mecanización industrial. El pensamiento de la mano o la mano del pensamiento, puesto que se está “contra la borradura o la contracción de la mano en la automatización industrial del maquinismo moderno” (Derrida, 2011-12, p. 382). Es concebible que la mano en las maquilas de Santa Teresa en 2666 ha sido borrada por una mecanización, pero que también la actuación de las manos se relaciona con la tortura, el acto de asfixiar, la sociedad de control:

Pensar, es un trabajo de la mano, dice expresamente Heidegger (...) Es preciso pensar la mano. Pero uno no puede pensarla como una cosa, un ente, todavía menos como un objeto. La mano piensa antes de ser pensada, *ella es pensamiento*, un pensamiento, el pensamiento (Derrida, 2011-12, pp. 380-381).

El camino Heidegger, vía Derrida, también nos deja saber que el pensamiento se traslapa frente a la letra (la literatura) y el trazo (la pintura). En cambio, el pensamiento unido a la mano no entiende la mano como “parte de” o simplemente como un órgano aparte, sino como extensión del pensamiento, pues tiene una red más próxima. De nuevo siguiendo a Derrida, la mano se da con el pensamiento mediante la manuscrita, la escritura con pluma fuente, bolígrafo o pincel.

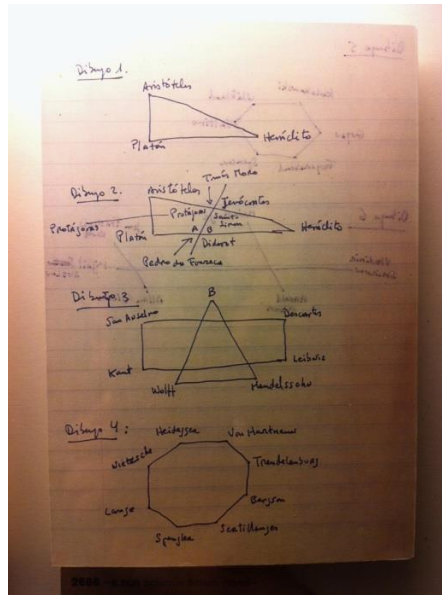


Ilustración 3: Dibujos de Amalfitano (dibujos originales trazados por Roberto Bolaño)

READY-MADE: REPETICIONES VERSUS REPRESENTACIÓN

Un poco más de cien cadáveres son los que pueblan las páginas de 2666; como se sabe, Bolaño tomó algunas de sus referencias del periodista Sergio González Rodríguez. El escritor mexicano publicó su investigación con el título *Huesos en el desierto* en el 2002. En esencia, los dos proyectos son completamente distintos. El periodista utiliza el género de la crónica y busca conmover al lector; Bolaño más bien nos muestra una sucesión de cuerpos que siguen una cadena de descripciones específicas, automatizadas:

the time and date of the discovery, the names of the victims, the condition in which the bodies are found, the clothes that they are wearing, the addresses at which they lived, and the specific actions taken by the police (...) at the conclusion of each description we read: *se cerró el caso* (Levinson, 2009, p. 177).

Es decir, cada caso y cada cuerpo es un fragmento, pero que no forma una totalidad. Los fragmentos siguen siendo fragmentos, aun cuando su existencia esté dada por un factor de contigüidad u homología. Los cadáveres son fragmentos, que se constituyen alrededor de una presencia, pero esa presencia conlleva una ausencia. La mostración de estos cadáveres son variaciones, concatenaciones, eslabones, *modus operandi* que, si bien multiplican a los potenciales asesinos, no quitan el foco de interés en los cuerpos. Parafraseando a Derrida (1998), esos cuerpos son espectros y un

espectro no es algo que retorna, sino es algo que se encuentra latente, pero invisibilizado:

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país (...) Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles. Lo mismo puede decirse de la locura (Bolaño, 2004, pp. 337-338).

Desde otra perspectiva, se plantea la idea de ilusión de realidad, que se da entre el pasado y el presente, el testimonio y la ficción, la duda y la certeza. Dentro de todos los personajes de *2666*, los que más dudan son Amalfitano y Juan de Dios Martínez. Por ello, estos dos personajes son los que entre la duda y el conocer se pueden acercar más a una “verdad alternativa” o fragmentaria:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos (Bolaño, 2004, p. 265).

En 1919, Marcel Duchamp envió por correo a Buenos Aires su regalo de bodas para el casamiento de su hermana Suzanne con el pintor dadaísta Juan Crotti. Se trata de unas instrucciones para un *ready-made*. El “Ready-made Malheureux” consiste en colgar un libro de geometría en un balcón:

Ahora la lluvia, el sol, la noche y sus diversas lunas podrían jugar con la geometría. Y mientras el viento lee, el libro está vivo. Las páginas absorbiendo humedad, sequedad y tiempo modifican esos gráficos y lo que era plano ya no lo es. Y al igual que los otros ready-made se expanden en las tres dimensiones. De este modo este simple artilugio se transforma en una máquina de generar símbolos y especulaciones, aunque algunos solamente ven un libro colgado o un mingitorio (Duchamp citado en Espinosa, 2006, p. 74).

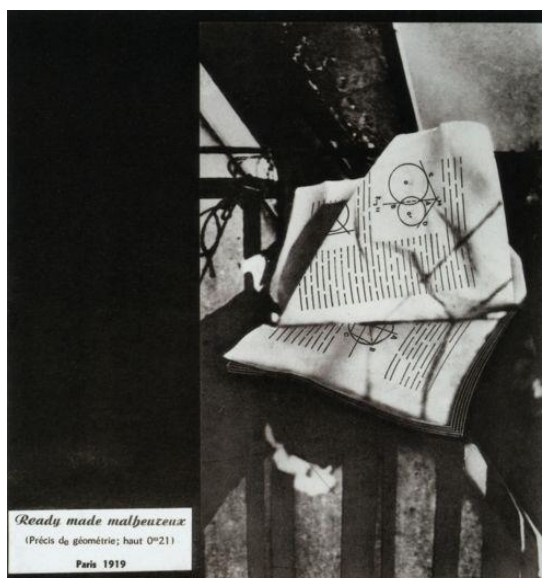


Ilustración 4: Marcel Duchamp, “Ready-made Malheureux”, 1919

Amalfitano cuelga en su tendedero el libro *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. A este respecto, se ha analizado que el autor español escribió este libro en el exilio, específicamente en Buenos Aires, y que su conexión con Bolaño, entonces, viene dada por la marginalidad, el destierro y el culto a la literatura secreta. Situaciones que se calcan o reproducen en la propia vida del autor de *Amuleto*. Rosa Amalfitano al ver el libro colgado en el patio le pregunta a su padre en qué consiste el experimento y este le responde: “No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra... la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (Bolaño, 2004, p. 251). La cultura letrada no es la vida real, la naturaleza es lo que interviene en la cultura para modificarla y viceversa, pero ¿qué es aquello que vuelve esto algo de tres dimensiones?:

La cuarta dimensión, decía, contiene a las tres dimensiones y les adjudica, de paso, su valor real, es decir anula la dictadura de las tres dimensiones, y anula, por lo tanto, el mundo tridimensional que conocemos y en el que vivimos. La cuarta dimensión, decía, es la riqueza absoluta de los sentidos y del Espíritu (con mayúscula), es el ojo (con mayúscula), es decir el Ojo, que se abre y anula los ojos, que comparados con el Ojo son apenas unos pobres orificios de fango, fijos en la contemplación o en la ecuación nacimiento-aprendizaje-trabajo-muerte, mientras el Ojo se remonta por el río de la filosofía, por el río de la existencia, por el río (rápido) del destino (Bolaño, 2004, pp. 829-830).

En el caso de Amalfitano se trata de que: “His ruminations lead him to produce (while his students are taking exams) a number of doodles: triangles, quadrangles, octagons, hexagons, intersecting lines” (Levinson, 2009, p. 182). Esto quiere decir que se produce una suerte de traslación entre lo que guarda o representan las páginas del libro colgado en el tendedero y las hojas de papel de Amalfitano, espacio donde él va trazando esas mismas o similares figuras geométricas. Es interesante notar esto en función del papel que cumplen los cadáveres. Un cadáver en *2666* no es un cadáver sin más, sino que existe en función de ciertas coordenadas, que tal vez podrían encontrarse en un mapa. Los cuerpos no son solamente cuerpos, pues pueden entenderse como residuos que expulsa el neoliberalismo de su seno, pero esta articulación viene mediada por una repetición que no se genera en la acumulación, sino en la creencia de que los cuerpos son desechables o que hay vidas más importantes que otras:

los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible (Bolaño, 2004, p. 339).

Por otra parte, Bolaño parodia y trastoca el realismo mimético: ¿es una visión verista leer los cadáveres desde una mirada exclusiva de horror, repulsión y miedo? El autor textual no pretende hacer una denuncia sobre los feminicidios. Tampoco quiere conmovir o mover al lector a que tome una posición ética frente a esa sucesión de cuerpos muertos: ¿qué es lo que hace el lector frente a un libro abierto en un tendedero?, o ¿qué es lo que hace un lector frente a una sucesión de muertes? ¿Por qué cuando se menciona que una performance³, que conlleva el acto de automutilarse se piensa instantáneamente en demencia?, o ¿por qué cuando alguien cuelga un libro en un tendedero se concluye que debe estar gradualmente entrando en la locura? ¿Qué significa pensar estos crímenes como un *ready-made* o una performance? O incluso como ¿una instalación? o ¿un mapa virtual?: “Performance —as reiterated corporeal behaviors— functions within a system of codes and conventions in which behaviors are reiterated, re-acted, reinvented, or relived. Performance is a constant state of again-ness” (Taylor, 2016, p. 26).

³ “Performances are no representations or imitations of certain actions. They are not about falsifications of something REAL. They are ACTIONS, interventions in the world” (Taylor, 2016, p. 169).

Lo que apunto no es que las muertes “reales” de esos cuerpos sean una performance, sino que la forma cómo Bolaño las coloca en el texto (la artificialidad y la manera de narrarlas), puede ser comprendida como una performance o un *ready-made*. No es descabellado plantear esta relación en concordancia con una serie de performances extremas. Menciono aquí ejemplos enumerados por Diana Taylor como *Shoot* (1971), una performance que realizó Chris Burden y que consistía en recibir un disparo en su brazo; en otra performance, el propio Burden se arrastra sobre vidrio roto. Bob Flanagan perforó su pene, se cosió los labios y el escroto, clavó su piel en madera. Las Yeguas del Apocalipsis bailan una cueca encima de fragmentos de vidrio y dejan sus huellas sangrientas sobre un mapa de América. Todo esto no se relaciona con violencia callejera o tortura política, sino con lo que Kathy O’Dell llama una “performance masoquista”. Incluso también hay un tipo de actos que se engloban como “performance extremo”, tal es el caso de Ron Athey, quien es un *performer* que tiene la condición conocida de ser HIV-positivo. Él empapó toallas de papel con su sangre y las colgó encima de los espectadores, quienes estuvieron aterrorizados, pero luego se descubrió que la sangre era de un colega que no tiene HIV-positivo (Taylor, 2016, pp. 47-49).

Retomando la mostración de cuerpos, se puede decir que se trata de repetir sin representar. Esta mostración es una repetición y no una representación, el corte viene dado por los fragmentos de los crímenes, que se suceden con variaciones y se pueden pensar como combinatorias y coordinadas espaciotemporales:

The readymade repeats without representing — Johns’s arm on the canvas does not represent but repeats the arm of the socket; the tome on the clothesline repeats without representing the study of geometrical forms — disclosing a series of repetitions, united solely by the cut between components: rupture as form of the between that holds its two “sides” into a gathering, and as the time between repetition and the repeated. Repetition and the repeated, therefore, neither separate nor cohere but cleave (Levinson, 2009, p. 184).

Dentro de la mostración de los cuerpos también funcionan dos lados que son lo vivo y lo muerto: “ghosts are never innocent: the unhallowed dead of the modern project drag in the pathos of their loss and the violence of the force that made them, their sheets and chains” (Gordon, 2008, p. 22). La relación del Poder con el espectro, postula que el Poder es invisible, e incluso rutinario y normalizado en sus jerarquías y

sus mecanismos de control. Lo que hace el espectro, como la performance y el *ready-made*, es aflorar lo reprimido de una manera oblicua o caer con profusión como las gotas de sangre de las toallas de papel que colgó Ron Athey en su performance. Frente a la sucesión de cuerpos en Santa Teresa, el lector responde como testigo y espectador. Entonces, se horroriza, lo explica desde la conjunción entre civilización y barbarie, lo problematiza desde los derechos humanos, lo relaciona de manera directa y no mediada con regímenes neoliberales, con la necropolítica y el capitalismo *gore*. De lo que se trata es que frente a un hecho “abyecto” se debe asumir una posición ética, o, por lo contrario, como en el caso del *ready-made* se asume una posición estética, puesto que respecto a la reproductibilidad capitalista se despoja del aura. En cambio, la repetición propone otro circuito de reaurización, donde se compone un nuevo espectáculo estético.

AMALFITANO, LA LOCURA Y SUS PROBLEMAS GEOMÉTRICOS

Afirma el crítico literario Ignacio Echevarría en una nota que acompaña como epílogo a la primera edición de *2666* que:

En una de sus abundantes notas relativas a *2666* Bolaño señala la existencia en la obra de un “centro oculto” que se escondería debajo de lo que cabe considerar, por así decirlo, su “centro físico”. Hay razones para pensar que ese centro físico sería la ciudad de Santa Teresa, fiel trasunto de Ciudad Juárez (Bolaño, 2004, p. 1123).

Pero, ¿qué ocurre cuando en ese espacio ficcional llamado Santa Teresa hay referencias a algo que se llama Ciudad Juárez? Es una paradoja de representación que el espacio ficcional de Santa Teresa esté basado en Ciudad Juárez, pero que a su vez ese mismo modelo actúe dentro de la ficción como otra ciudad. ¿Qué ocurre con esto?: Le hacemos caso a lo de afuera (la nota del crítico literario), o le hacemos caso a lo de adentro, o confundimos una manera de hablar con la otra. Cuando leemos Santa Teresa, ¿pensamos en Santa Teresa o en Ciudad Juárez?, y sí es esto último: ¿de qué sirve el cambio de nombre? Pensamos desde afuera cuando leemos Ciudad Juárez (horror, mal, derechos humanos, feminicidios) y reflexionamos desde dentro cuando nombramos a Santa Teresa, pero sin referirnos a Ciudad Juárez: “El más corpulento de ellos era del estado de Jalisco. El otro era de Ciudad Juárez, en Chihuahua. Lalo los miró a los ojos y no tuvo la impresión de que fueran pistoleros sino dos cobardes” (Bolaño, 2004, p. 486).

La elección de Santa Teresa como un pueblo mexicano, Bolaño la toma de un Atlas de Sonora, que había confeccionado el padre de su amigo Bruno Montané, poeta chileno infrarrealista. Las referencias ficcionales que se dan en la novela son incoherentes con el mundo real (no existe una carretera directa de Santa Teresa a Caborca ni a Cananea ni a Nogales). Entonces, Santa Teresa es un lugar ficcional, que no tiene correlato con un espacio geográfico delimitado en un plano, esto implica viendo el mapa que confecciona Bolaño de Santa Teresa, que su construcción del espacio no fue al azar, sino que la diseñó acorde a ciertas coordenadas, que no eran desde luego las que salen en el Atlas de Sonora.

Respecto a la idea de que Amalfitano cae gradualmente en la locura me gustaría leerlo como un trabajo del duelo, esto le ocurre a Amalfitano después de que encuentra, entre las cajas de sus libros, el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. Si pensamos el duelo como un proceso de transformación, que va a llevar a Amalfitano a una “aparente” insania, es decir, el hecho de que encuentre un libro, y el hecho más grave que no recuerda que le pertenece, le produce una grieta en su memoria e historia personal:

Una tarde Amalfitano salió al patio en mangas de camisa como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios. Antes había estado tirado en el suelo de su estudio abriendo cajas de libros con un cuchillo de cocina y entre éstos había encontrado uno muy extraño, que no recordaba haber comprado jamás y que tampoco recordaba que nadie le hubiera regalado (Bolaño, 2004, p. 239).

Si recordamos, la locura en 2666 puede ser entendida como una forma extrema de la lucidez. Por ejemplo, si pensamos en el pintor Johns, en el poeta recluso en el manicomio de Mondragón, en el propio Amalfitano preso en otro manicomio llamado el desierto/cementerio/universidad de Santa Teresa o en el matemático también confinado en otra casa de locos:

Abordó, con la típica imprudencia de un joven, la locura o la supuesta locura de su maestro.

El matemático se rio. La locura no existe, le dijo. Pero usted está aquí, constató Popescu, y esto es una casa de locos. El matemático no pareció escucharle: la única locura que existe, si es que podemos llamarle así, dijo, es una descompensación química, que se puede curar fácilmente administrando productos químicos (Bolaño, 2004, p. 859).

Además, esta noción de la locura se refuerza con que Amalfitano empieza a escuchar una voz. Es interesante que esta voz se relacione con lo indígena, específicamente con los araucanos e incluso se relaciona con que Santa Teresa se constituye como una red de silencio, pero el silencio no significa que no se “hable” o “no se pueda hablar”, sino que toda la sociedad potencialmente está implicada en esa red de silencio, que también es decir los pobladores y los lectores pueden convertirse en víctimas, testigos, espectadores, cómplices o sobrevivientes:

Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie (Bolaño, 2004, p. 674).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

2666 propone otras condiciones de existencia frente al capitalismo extremo, donde todos los sujetos, las maquinarias físicas y sociales, las mercancías, los flujos de bienes, todos son víctimas. El conocer, la certeza y la duda, la supuesta locura entendida como una racionalidad alternativa o de cuatro dimensiones, la artificialidad del *ready-made* como una máquina que construye repeticiones en un proceso de reaurización frente al capital. Todo ello, nos habla de formas de existencia al límite. La novela *2666*, en cuanto al impacto que produce en el lector, no creo que vaya solo a la base del mal y el horror, sino que esa es apenas la superficie o un proceso de dos dimensiones. Si bien es cierto que dentro de la sucesión de cadáveres hay un desarrollo de historias de vida, esto también puede relativizarse. Por ejemplo, cuando se describen dos programas televisivos de *talk show*, perfectamente reconocibles en la televisión mexicana, lo que se hace es privilegiar una espectacularización de las historias de vida. “La parte de los crímenes” de *2666* encierra en sus páginas el secreto del mundo en cuatro dimensiones: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2004, p. 439).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.

DERRIDA, J. (2011-2012). La mano de Heidegger (Trad. M. Rivera Hutinel). *Archivos de Filosofía*, 6/7, 367-410.

- DERRIDA, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- ESPINOSA H., P. (2006). Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño. *Estudios filológicos*, 41, 71-79.
- FOUCAULT, M. (1997). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- GORDON, A. F. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota: University of Minnesota.
- LEVINSON, B. (2009). Case Closed: Madness and Dissociation in 2666. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18(2/3), 177-191.
- MARTÍNEZ, J. L. (1977). *La nueva novela*. Santiago de Chile: Archivo.
- OYARCE ORREGO, A. (2012). Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño. *Acta Literaria*, 44, 9-33.
- SOLLERS, P. & PONGE, F. (1970). *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard.
- TAYLOR, D. (2016). *Performance*. Durham and London: Duke University.
- VILLARMEA, S. (1998). Wittgenstein y la certeza. En Universidad Complutense de Madrid, *II Congreso de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7646/Wittgenstein%20y%20la%20certeza.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- WEINTRAUB, S. (2015). *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Maryland: Bucknell University.
- WITTGENSTEIN, L. (1991). *Sobre la certeza* (Trad. José Lluís Prades y Vicent Raga). Barcelona: Gedisa.