

Más allá de los feminicidios: violencia y cuerpo femenino en “La parte de los crímenes” de Roberto Bolaño

Beyond Femicide: Violence and Female Body in “La parte de los crímenes” of Roberto Bolaño

Mais para além dos feminicídios: violência e corpo feminino em “A parte dos crimes” de Roberto Bolaño

Daniel Hernández Guzmán

STANFORD UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Estudiante doctoral en Stanford University, Estados Unidos. Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Ha publicado varios artículos en diversas revistas especializadas. Correo electrónico: dhernand@stanford.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.mfvc



Resumen

El presente artículo parte de la pregunta por cómo se representa la violencia en algunos textos de Roberto Bolaño, particularmente en “La parte de los crímenes”, del libro *2666*. El ensayo propone que la violencia se representa desde un *lugar de enunciación* que parodia cómo la nota roja y el reporte forense se aproximan al cuerpo femenino para denunciar los mecanismos narrativos que hacen de este un objeto. Tal representación propone, a partir de la parodia, unos límites morales entre *malas y buenas* formas de representación partícipes de la violencia. ¿*Malas y buenas* en qué sentido? *Malas y buenas* en relación con una escala de valores y juicios estéticos y ético-morales que Bolaño construye desde un proyecto político sobre la corporalidad.

Palabras clave: representación; violencia; Roberto Bolaño; *2666*; cuerpo femenino

Abstract

In this article, I question how Roberto Bolaño represents violence in some of his books, more particularly in “The Part about the Crimes”, in the book *2666*. Having this in mind, I claim that violence is represented by parodying from a standpoint that parodies how “la nota roja” and the forensic report present the female body, to denounce the narrative techniques that objectify these. I propose that violence is represented in a parodic form that builds moral limits between good or bad ways of representing that participate from violence. In what sense are they good or bad? In relation with a scale of values and aesthetic judgments that Bolaño construct from his political standpoint towards body objectification.

Keywords: representation; violence; Roberto Bolaño; feminine body; *2666*

Resumo

O presente artigo parte da pergunta por como é que a violência é representada em alguns textos de Roberto Bolaño, particularmente em “A parte dos crimes”, do livro *2666*. O ensaio propõe que a violência é representada desde um lugar de *enuncição* que parodia como a nota sensacionalista e o relatório forense se aproximam do corpo feminino para denunciar os mecanismos narrativos que tornam este um objeto. Tal representação propõe, a partir da parodia, uns limites morais entre *más e boas* formas de representação partícipes da violência. *Más e boas* de que maneira? *Más e boas* em respeito a uma escala de valores e julgamentos estéticos e ético-morais que Bolaño constrói desde um projeto político sobre a corporeidade.

Palavras-chave: representação; violência; Roberto Bolaño; *2666*; corpo feminino

RECIBIDO: 13 DE OCTUBRE DE 2015. ACEPTADO: 18 DE DICIEMBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Hernández Guzmán, Daniel. “Más allá de los feminicidios: violencia y cuerpo femenino en ‘La parte de los crímenes’ de Roberto Bolaño”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 633-647. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.mfvc>

LA PRESENCIA DE la escritura de Roberto Bolaño (1953-2003) ha sido expuesta a una enorme difusión y recepción desde la aparición dentro del campo literario hispanoamericano de *Los detectives salvajes*, en 1997, novela premiada y publicada por la editorial Anagrama. Después de su muerte, se han realizado gran cantidad de homenajes, ha crecido la presencia de sus libros en los estantes de múltiples librerías y se han escrito trece traducciones de la ya antes mencionada *Los detectives salvajes*. En la cúspide de su éxito, en 2000, Roberto Bolaño entra a la lista de espera para un trasplante de hígado. Una falla hepática termina con su vida el 15 de julio, tres años después. Sin embargo, durante estos tres años el autor chileno se aventuró a escribir una novela monumental que, en caso de morir, sirviese como testamento de su obra. Así, en una lucha contra la muerte, en búsqueda de la fama y de la tranquilidad económica de su familia, casi como un Walter White o como un héroe griego, Bolaño inició la escritura de *2666*.

Inicialmente pensada como un compendio de cinco libros —forma práctica de asegurar el sostenimiento de su familia tras su muerte—, la novela pretendía narrar los feminicidios de Ciudad Juárez. No obstante, al final, debido a negociaciones entre la viuda de Bolaño y Jorge Herralde, editor de Anagrama, la novela se publicó como un solo libro de más de mil páginas: cada sección del libro ocupa su tema en un personaje o en una situación propia. Así mismo, en cada fragmento se puede hallar una forma literaria distinta que predomina.

La novela se publicó en octubre de 2004, más de un año después de la muerte de Bolaño. Al parecer de su editor y del crítico literario Ignacio Echavarría, la novela, si bien Bolaño, de no haber muerto, hubiera trabajado más en ella, se encontraba en un estado casi completo; al menos en su hilo argumental se hallaba finalizada. La novela había sido escrita a contrarreloj, enfrentada a la posible muerte. Al salir a la luz, el éxito crítico y editorial fue inmediato. Ganó diversos premios; entre ellos el Premio Ciudad de Barcelona de 2004 y el National Book Circle Critics Award de 2008. A mi parecer, esta obra expresa de manera excepcional los temas más frecuentes en la obra de Bolaño: la frontera, la violencia, el mal, la literatura. Sin lugar a dudas, la crítica literaria, especializada y comercial, coincide conmigo, puesto que, junto con *Los detectives salvajes*, *2666* es considerada el punto más alto en la creación de Bolaño.

"La parte de los crímenes", fragmento de *2666*, relata fundamentalmente los feminicidios que suceden en Santa Teresa, ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos, representación ficcional de Ciudad Juárez. A través de descripciones casi forenses, objetivas y llenas de lenguaje burocrático, se narra el hallazgo de casi un centenar de mujeres muertas. El tiempo narrado transcurre entre 1993, año en el que se encuentra el primer cadáver, y 1997. Si bien todos los

asesinatos tienen un patrón similar, ninguna autoridad puede determinar si son producto de un mismo asesino o asesinos y si son parte de un asesinato serial o tan solo la acumulación de violencia sobre las mujeres de Santa Teresa.

La novela se narra de forma casi lineal. La voz del narrador es extradiegética, y si bien no es omnisciente, no tiene predilección por ningún personaje. Las historias de los personajes se van entretrejiendo con la descripción de los asesinatos sin que ningún hilo argumental prime sobre los otros. Como si no se tratara de una narración, sino de un reportaje o crónica, este fragmento de la novela no termina en un punto determinado por la trama. Tan solo detiene su narración al terminar 1997.

El propósito de este análisis es revisar cómo se representa la violencia en “La parte de los crímenes”, fragmento de 2666. Para esto he decidido entender el concepto *representación* como una narración estratégica, enmarcada dentro de un proceder político (que bien puede ser inconsciente) vinculado con formas de apropiación del mundo. Este concepto bien ha sido acuñado y reelaborado por Víctor Vich, quien hace una relectura de las propuestas de Raymond Williams y Stuart Hall sobre cultura y representación. Por *violencia* comprendo una serie de prácticas diversas y heterogéneas de ejercer poder e intimidación entre las cuales se incluye la textual.

El eje fundamental que sostiene el carácter violento en “La parte de los crímenes” es la violencia hacia la mujer. A lo largo de la novela se relatan y describen un total de ciento diecinueve asesinatos y violaciones de mujeres, y aun cuando no todos son iguales en forma, lugar y responsable, coinciden en que la agresión que se realiza sobre ellas tiene —en casi todos los casos— una explícita violencia sexual, ya sea porque el crimen se comete de manera pasional por la pareja de la víctima o porque se produce una violación. Muchas de estas mujeres eran menores o rondaban por los veinte años de edad, casi todas tenían el pelo negro y largo y, como ya señalé antes, la mayoría trabajaba para una maquiladora.

En las descripciones del narrador sobre los asesinatos, el hallazgo de los cuerpos descubiertos raya con el morbo. En estas, la mirada imperturbable de quien narra describe con exactitud forense las condiciones en las cuales fue encontrada la víctima. Esta mirada objetivista entiende y representa los cuerpos de las mujeres como parte de un inventario de crímenes. En contraste a esta mirada, ciertas frases que describen o imaginan la vida familiar, los objetos personales y, aun a veces, los anhelos de las mujeres violentadas ayudan a que la víctima recupere parte de su identidad perdida al convertirse en un objeto de inventario. El siguiente fragmento, tal vez uno de los más fuertes de la novela, ejemplifica esto:

Un día después de ser hallado el cadáver de Estrella Ruiz Sandoval se encontró el cuerpo de Mónica Posadas, de veinte años de edad, en el baldío cercano a la calle Amistad, en la colonia La Preciada. Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación "por los tres conductos". Hubo un policía, sin embargo, que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. Y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba. Lo cierto es que la violación "por los tres conductos" se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa. En el caso de Mónica Posadas, esta no solo había sido violada "por los tres conductos" sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo. Las piernas estaban manchadas de sangre. Tanta sangre que vista de lejos, o vista desde una cierta altura, un desconocido (o un ángel, puesto que allí no había ningún edificio desde el cual contemplarla) hubiera dicho que llevaba medias rojas. La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer. (Bolaño 576-577)

En este primer fragmento vemos claramente la mirada objetivista del narrador. Este narrador parece ser arrastrado hacia el cuerpo para detallar a modo de forense las heridas y las cicatrices de la víctima. El narrador hace las veces de reportero policial, de reportero de medicina legal. ¿A quién le reporta? A nosotros los lectores. ¿Qué nos reporta? "La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras", "estaba desnudo de cintura para abajo", "había sido violada 'por los tres conductos'", "había sido estrangulada", se llamaba Mónica Posadas, tenía veinte años. El lenguaje por medio del cual se describe la condición del cadáver surge de las palabras que los mismos policías, investigadores forenses utilizan. La expresión *por los tres conductos*, luego

de haberse popularizado entre la policía, también parece volverse habitual en el narrador de “La parte de los crímenes”: “Aurora Cruz había sido violada por los dos conductos” (Bolaño 712), “por los dos conductos, aunque puede que a la del baño la violaran por los tres” (665).

Palabras y frases como conductos, hueso hioides, restos de semen, tecnicismos propios de la investigación forense, a mi parecer, cumplen con la función narrativa de convertir el cuerpo de la mujer en objeto. Esta objetivación de la mujer de parte del narrador da cuenta de la objetivación que policías, investigadores, detectives, prensa y asesinos hacen de ellas y que, en gran medida, resulta en los asesinatos. Como ya vimos, la condición de migrante hace que los sujetos pierdan su identidad ante la mirada de otros; así como el migrante, las mujeres en la novela son vistas como objetos de violencia, cuerpos abyectos predispuestos para la violación y el homicidio. El narrador a través de su lenguaje y focalización, si bien no puede recuperar el momento del asesinato, expone ante el lector la mirada cómplice de los indiferentes: una mirada machista. Es decir: una mirada que divide los espacios y las funciones de los sujetos con relación a su género, y en la que el lugar y las funciones impuestas sobre el género masculino tienen una predominancia sobre las que se le adjudican al género femenino.

Tal como lo señala Ana del Sarto en su artículo “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”: “Estos cuerpos [los de las mujeres de Ciudad Juárez, es decir Santa Teresa] son despreciables, violables, asesinables, descuartizables, por pertenecer a categoría de subjetividades desde siempre excluidas, pues el hecho mismo de ser mujeres independientes en la ‘ciudad del vicio’ las posiciona en dicho lugar” (62). La función narrativa recrea con la descripción física, no tan solo la evidencia física de la agresión, sino que reactiva el proceso de descuartización a partir de la descripción seccionada y objetivista de los órganos del cuerpo de las muertas. Esta condición de cuerpo marginal, subjetividad excluida, “justicia no solo el despojo material que sufren [los cuerpos] a través de las vejaciones y la muerte a la que son sometidas, sino también el simbólico” (Del Sarto 62). El narrador de “La parte de los crímenes” despoja la materialidad del cuerpo de su condición humana, no tan solo en el relato del homicidio acontecido; la descripción de este cuerpo pareciera ser, en el plano simbólico, un desalojo más potente de la condición humana. El cuerpo femenino descuartizado queda a merced de ser significado como “cuerpo inerme —desamparados, vulnerable, indefenso— que ofrece el mensaje de amenaza a toda su especie” (Del Sarto 62): como un ángel “puesto allí”, manchado de sangre.

Esta mirada es machista no tan solo por referir y cosificar un cuerpo humano a partir del uso de elementos como conductos para referirse a este; es machista

pues es cómplice silenciosa de la violencia a la cual se someten los cadáveres de estas mujeres: una violencia explícitamente sexual. Prueba de ello es la discusión sobre la definición correcta de violación completa: por tres, cinco, siete u ocho conductos. Esta discusión, irónica y violentamente situada por Bolaño frente a la presencia de un cadáver femenino, no puede ser menos que repulsiva. Los policías y el narrador, junto con nosotros, como atento escucha, se refieren a esta violencia, de tipo sexual, como si se refirieran al cuerpo de esta mujer, a sus "conductos", como si fuese cualquier objeto. Con estas afirmaciones no estoy abanderando una censura a estas descripciones; por el contrario, elogio la facultad que esta tensa puesta en escena tiene para evidenciar la violencia que produce el lenguaje, la mirada, la escritura y la lectura sobre las víctimas.

En contraste con lo que sucede con el lector, quien es forzado a la pasividad en su mirada, la acción en la novela es desmedida; los asesinatos no se detienen, las descripciones tampoco, el narrador no detiene su mirada ni su descripción obscena de la realidad de Santa Teresa. Tal como expone Rancière en su ensayo "La imagen intolerable": "son necesarias imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad o imágenes inmediatamente invertibles en su realidad verdadera, para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es una cosa mala. La acción es presentada como la *única* respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador" (89). Bolaño crea imágenes de acción, imágenes de violencia que agreden al lector en su emotividad y sensibilidad. Mientras que la narración invita a la mirada objetivista y pasiva sobre los cuerpos, la insaciable acción violenta de los feminicidios contrasta con oscura ironía.

Así es como ante los ojos del narrador, de los policías y de nosotros, los lectores, que no podemos ser más que críticos ante la mordaz tensión y acción que recrea Bolaño a través de estas escenas, las mujeres en la novela se convierten en cuerpos, en un inventario de cuerpos muertos, cuyos orificios son conductos, cuerpos abyectos abandonados a su suerte en desiertos, basureros y basureros desiertos como El Chile, el mayor de pestos en la novela. Dado que son cuerpos, y nada más que eso, la mirada coleccionista, realizadora de inventarios, que tiene el narrador, lleva a cabo una casi segunda violación sobre el cuerpo, al detenerse y penetrar con la mirada, de nuevo, las partes del cuerpo que han sido violadas, maltratadas y mutiladas. La mirada obscena de quien narra describe con minucia y saturación las heridas de los ciento diecinueve cuerpos del libro.

En el libro ningún hombre es violado, ningún hombre es descrito de tal manera después de muerto, ya que ningún hombre tiene tres conductos por los cuales pueda ser violado; jamás podrá tener una violación completa. Esta mirada, la penetración morbosa de la mirada del narrador, así como la de los oficiales y foren-

ses, cae tan solo sobre el género femenino. En “La parte de los crímenes”, tan solo tres mujeres tienen voz, tan solo tres mujeres ocupan el lugar de un personaje en la novela: la directora del manicomio, quien se entrevista y tiene un breve romance con el policía judicial Juan de Dios Martínez; una vidente llamada Florita Almada, quien en un programa televisivo denuncia imágenes apocalípticas de Santa Teresa, y Azucena Esquivel Plata, periodista y diputada del Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien desea encontrar a una amiga de infancia desaparecida, probablemente, en Santa Teresa. Las demás mujeres, aunque definitivamente son las protagonistas de la novela, junto con la ciudad, Santa Teresa, tan solo hacen parte de un listado morboso y macabro de cuerpos violados y asesinados.

En contraste con las descripciones judiciales, objetivistas y forenses, el siguiente fragmento, que es continuación de la descripción del cuerpo de Mónica Posadas, reivindica una dimensión humana e identitaria de la vida familiar de esta mujer:

Los judiciales centraron las investigaciones en el círculo familiar y entre los conocidos de Mónica Posadas, quien vivía con su familia en la calle San Hipólito, a unas seis manzanas del baldío en donde fue encontrado su cuerpo. La madre y el padrastro, así como el hermano mayor, trabajaban en la maquiladora Overworld, en donde Mónica había trabajado durante tres años, al cabo de los cuales decidió marcharse y probar suerte en la maquiladora Country&SeaTech. La familia de Mónica procedía de un pueblito de Michoacán desde donde había llegado para instalarse en Santa Teresa hacía diez años. Al principio la vida, en vez de mejorar, pareció empeorar y el padre se decidió a cruzar la frontera. Nunca más se supo de él y al cabo de un tiempo lo dieron por muerto. Entonces la madre de Mónica conoció a un hombre trabajador y responsable con el que terminaría casándose. De este nuevo matrimonio nacieron tres hijos, uno de los cuales trabajaba en una pequeña fábrica de botas y los otros dos iban a la escuela. (Bolaño 577-578)

En esta escena encontramos a los policías judiciales, ya no en indagación corporal de la víctima, sino haciendo un recopilación testimonial de la vida de esta. Así como en el fragmento anterior, el narrador confluye su mirada con la de los policías. Sin embargo, la información que el narrador nos ofrece sobre los testimonios que los policías obtienen de los testigos no da indicio alguno sobre los sucesos el día del crimen; este tan solo describe la familia e historia familiar de la víctima. Si bien el narrador continúa compartiendo su focalización con la de los policías y atiende a la escena del interrogatorio, no revela su contenido completo. No revela, por ejemplo, qué dijeron los familiares sobre la actividad de Mónica Posadas el día del crimen.

Por el contrario, revela minucias sobre la historia de vida de la familia de la víctima: "Al principio la vida, en vez de mejorar, pareció empeorar". Estos fragmentos son piezas que ayudan a reconstruir, no la escena del crimen, sino un pasado, una identidad de la víctima, su entorno social, su familia.

Si bien el narrador es quien enuncia tales frases, estas parecen provenir de una omnisciencia selectiva, en la cual, aunque quien narra atiende a todo lo dicho por los testigos, tan solo relata, en casi que un estilo indirecto libre, algunos fragmentos de su testimonio. Frases como: "la madre de Mónica conoció a un hombre trabajador y responsable" describen, a través de adjetivos, los juicios morales de la madre de Mónica.¹ Aquí, el narrador funciona como una especie de recopilador, que si bien aprovecha el testimonio realizado por los policías, retoma información y testimonios que, aunque no son útiles para la resolución del caso, lo son para la reivindicación de un pasado, una historia y una identidad de la víctima. De este modo, si bien en un primer momento el narrador personifica la mirada objetivista, machista y violenta de los policías, la sociedad de Santa Teresa y los medios forenses, en otro momento toma distancia de ellos para escuchar a los allegados a la víctima como testimoniantes de la historia de vida de esta.

En esta doble cara: primero mostrar el cuerpo vacío y violado y luego recrear a través de sus queridos un origen y una identidad, el narrador construye una tensión violenta para el lector. Tras la chocante descripción del cuerpo convertido en objeto, se es revelado el origen humano de este. Así, lo que en principio parece tan solo un artefacto narrativo —violento en extremo, sí— luego es revelado como contenedor de una identidad, que aun cuando también es artificial, por medio del componente emocional de los testimoniantes de la vida de estas mujeres revela un vínculo con los sucesos y víctimas reales de los feminicidios de Ciudad Juárez. La descripción del trabajo en las maquilas, la descripción de los movimientos migratorios, el abandono de las mujeres de parte de sus maridos, la desprotección del Estado y la impunidad de los asesinos son recreados a través de estos testimonios, y difuminan la frontera entre los personajes muertos en el libro y aquellas mujeres que murieron realmente en México.

Violencia sobre las mujeres

Si bien al analizar los crímenes, su escenificación en el libro, encontramos una forma particular de representar la violencia: una descripción del cuerpo de una

1 Posteriormente se revela que el asesino de la joven es este hombre. "Al ser interrogado, el padrastro no tardó mucho en caer en contradicciones flagrantes y terminó por admitir su culpabilidad en el asesinato" (578).

mujer desde una mirada paralela a los ojos policiales y forenses que la examinan en contraste con pintadas testimoniales sobre el pasado e identidad de la víctima, no percibimos de dónde surgen la mirada sexista y machista que producen estos crímenes, ni entendemos cómo está inserta en el entorno social de Santa Teresa. A lo largo de la novela, por fuera de las descripciones criminales, la mirada machista está dispersa en diálogos y actos de los ciudadanos de Santa Teresa. Bolaño, aun cuando no da cuenta del origen de la condición machista que abunda en Santa Teresa, sí la hace explícita.

El siguiente fragmento se puede considerar el anticlímax de la novela. En este los policías judiciales de Santa Teresa, quienes están encargados de investigar y detener los asesinatos de mujeres en la ciudad, se reúnen a desayunar en un local. Ya en el local uno de los investigadores inicia una larga exposición de chistes machistas. Su crudeza y sobreabundancia es paralela a la multitudinaria cantidad de asesinatos y a la sobreexposición de los cuerpos transgredidos. Esta escena, aunque no expone una violencia corporal ni criminal sobre las mujeres, es tal vez más o igual de violenta a la descripción y conteo de los cadáveres, por cuanto el acto violento y machista proviene de un grupo de hombres que institucionalmente están obligados a defender la paz, la seguridad y la justicia. Como agravante de la escena, el acto violento se escenifica mediante los chistes, a través de un acto cómico. A diferencia de los crímenes, donde la violencia es explícita, estos chistes camuflan el proceso seminal de los crímenes: el machismo y el utilitarismo sexual sobre las mujeres, a través de una forma aceptable, simpática, para la sociedad:

Y se contaban chistes. A veces eran monográficos. Los chistes. Y abundaban aquellos que iban sobre mujeres. Por ejemplo, un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe. (689)

En este chiste se puede evidenciar, de nuevo, el cuerpo de la mujer percibido por los hombres como un objeto; en este caso, maleable. La misoginia que abunda en la novela, en Santa Teresa, implica una apropiación visual del cuerpo de la mujer; el cuerpo de las mujeres es visto como objeto útil, como objeto apropiable, por parte de los hombres de la ciudad. En este caso, la deformación del cuerpo femenino, la descripción del disforme cuerpo de la “mujer perfecta”, describe una intención de apropiación material y sexual del cuerpo femenino.

El cuerpo se describe como pertenencia, por cuanto debe ser "muy fea para que ningún hijo de puta te la robe"; como objeto útil, puesto que debe tener "la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza"; como objeto para el sexo oral, pues su altura debe ser la de la cintura de un hombre, debe ser orejona para manejarla y no debe tener dientes para no hacer "daño en la verga". En este chiste se describen perfectamente las dos categorías machistas que predominan en la novela y que son el sostén de la sucesión de asesinatos: el cuerpo de la mujer como propiedad, el cuerpo de la mujer como objeto útil y en disposición sexual del hombre. Continúa la escena:

Algunos se reían. Otros seguían comiendo sus huevos y bebiendo su café. Y el que había contado el primero, seguía. Decía: ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca. Algunos no lo entendían. La mayoría de los polis no había esquiado en su vida. ¿En dónde esquiar en medio del desierto? Pero algunos se reían. Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, definanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ése, González, un conjunto de células, sí, señor. Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. (689-690)

En el primer chiste, que luego tendrá diversas variaciones, se describe un espacio limítrofe para la mujer: no puede ni debe estar por fuera de la cocina y la casa. Si bien es claro que cuanto se expone acá es la clara e histórica asignación de la mujer por parte de los órdenes machistas, falocéntricos y centralistas de las sociedades coloniales y criollas latinoamericanas al espacio privado, también se encuentra inserta en este chiste la restricción de la mujer al espacio de la calle, al lugar donde acontecen los asesinatos. Inserto en el discurso falocéntrico y machista una mujer fuera de la casa, en la calle y en el trabajo, en las maquiladoras, se encuentra fuera de su lugar "natural". Las mujeres de Santa Teresa, así como de Ciudad Juárez, tienen un rol esencial en la vida laboral e industrial de la ciudad; su presencia en las calles y fábricas no puede resultar menos que intimidantes a la mirada machista de los hombres de estas ciudades: intimidantes por cuanto ocupan el lugar laboral que antes no poseían. A su vez, ante los ojos de estos hombres, el lugar natural de las mujeres es asignado, pues unas supuestas carencias, como la fuerza y la inteligencia hacen que sean inútiles y desprotegidas cuando están por fuera de la casa. Este imaginario de desprotección que los hombres de Santa Teresa suponen intuyen de las mujeres que salen a la calle es explotado por

los violadores y asesinos quienes, en su mayoría, atacan a sus víctimas cuando están fuera de sus casas.

El segundo y tercer chiste en este fragmento refieren de nuevo a caracterizaciones del cuerpo femenino. Esta vez, así como en el chiste anterior, las funciones de la mujer son restringidas por un imaginario machista que refiere a las mujeres como cuerpos incapaces. En el primero de estos dos chistes, el de las células, la mujer queda convertida en literalmente un cuerpo portador de una vagina. Obviando las funciones urinarias, la vagina, ante los ojos del utilitarismo, cumple con dos funciones básicas: las relaciones sexuales y la procreación. Este chiste reduce la funcionalidad de los demás órganos de la mujer y tan solo resalta el de la vagina; es decir, la mujer, ante esta perspectiva machista, queda convertida en un objeto sexual y reproductorio, nada más que eso. El otro chiste, el de la estatua, además de evidentemente dar a entender que la mujer carece de inteligencia, también lleva consigo una premisa del cuerpo de la mujer como lugar vacío: como nada más que piel, lo cual hace una conjunción de la idea anterior y esta, como nada más que vagina. “Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. Y ya caliente: ¿por qué las mujeres no pueden contar hasta setenta? Porque al llegar al sesentainueve ya tienen la boca llena” (690).

En estos dos chistes vemos dos asuntos recurrentes en las prácticas violentas del machismo en la novela. Por un lado, encontramos la violencia física explícita; por otro, la mujer como objeto sexual. A través de estos dos chistes identificamos cómo las prácticas que promueven y permiten los crímenes feminicidas están insertas y aceptadas dentro de la sociedad de Santa Teresa; más aún, dentro del cuerpo de policía ordenado a investigar los crímenes. La combinación de chistes sexuales con chistes sobre agresión hacia las mujeres da como resultado una implícita aceptación de la violencia sexual como práctica común en el lenguaje de los hombres de Santa Teresa: si siguiéramos a Nietzsche y asumiéramos una condición ontológica en el lenguaje, podríamos afirmar que la naturalización de la violencia sexual en el lenguaje recrea la realidad y produce el nicho adecuado para los feminicidios. Siguen los chistes:

Y más caliente: ¿qué es más tonto que un hombre tonto? (Ése era fácil.) Pues una mujer inteligente. Y aún más caliente: ¿por qué los hombres no les prestan el coche a sus mujeres? Pues porque de la habitación a la cocina no hay carretera. Y por el mismo estilo: ¿qué hace una mujer fuera de la cocina? Pues esperar a que se seque el suelo. Y una variante: ¿qué hace una neurona en el cerebro de una mujer? Pues turismo. Y entonces el mismo judicial que ya se había reído volvía a reírse y a decir muy bueno, González, muy inspirado,

neurona, sí, señor, turismo, muy inspirado. Y González, incansable, seguía: ¿cómo elegirías a las tres mujeres más tontas del mundo? Pues al azar. ¿Lo captan, valedores? ¡Al azar! ¡Da lo mismo! Y: ¿qué hay que hacer para ampliar la libertad de una mujer? Pues darle una cocina más grande. Y: ¿qué hay que hacer para ampliar aún más la libertad de una mujer? Pues enchufar la plancha a un alargue. Y: ¿cuál es el día de la mujer? Pues el día menos pensado. Y: ¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro. Cerebro, sí, señor, rumiaba el judicial. Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores. (690-691)

Continúan reiterando los motivos ya antes señalados. La violencia sobre la mujer, la restricción de esta al espacio privado, la percepción del cuerpo femenino como vacío, carente de inteligencia y de facultades para defenderse a sí misma, que vuelven a aparecer en los chistes.

Como novedad, aparece la palabra *machismo*. Alguien recrimina al policía González respecto a que sus chistes son machistas, a lo que él replica que estos tan solo reflejan la voluntad de Dios. Dios como entidad creadora, como ordenador natural, aparece como justificación de los chistes. Estos, a los ojos de González, reflejan un orden natural que no puede ser contradicho: el hombre es superior a la mujer. Esta justificación mítica, teológica, biológica y naturalizada oculta el origen histórico, social y cultural que ha producido la desigualdad de género y la violencia sobre las mujeres. La actitud cómplice del judicial, que en el siguiente párrafo es aún más notoria, quien asiente y ríe de los chistes de González, aumenta la pesadez que produce la indiferencia y aceptación de la violencia que transcurre en esta escena.

Y seguía: ¿cómo se llama una mujer que ha perdido el noventa y nueve por ciento de su cociente intelectual? Pues muda. Y: ¿qué hace el cerebro de una mujer en una cuchara de café? Pues flotar. Y: ¿por qué las mujeres tienen una neurona más que los perros? Pues para que cuando estén limpiando el baño no se tomen el agua del wáter. Y: ¿qué hace un hombre tirando a una mujer por la ventana? Pues contaminar el medio ambiente. Y: ¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve. Y: ¿por qué las cocinas tienen una ventana? Pues para que las mujeres vean el mundo. Hasta que González se cansaba y se tomaba una cerveza y se dejaba caer en una silla y los demás policías volvían a dedicarse a sus huevos. (691)

Más chistes, más pesados. La reiteración absurda refleja la absurda reiteración de los asesinatos y la absurda sobreabundancia descriptiva de la violencia sobre los cadáveres. Esta sobreabundancia, que es recurrente en las descripciones violentas de la novela, se asemeja a un desfile, a una danza de la muerte en la que, en una seguidilla de imágenes, se anula la posibilidad del término de esta. La ausencia de numeración en los chistes y descripciones emula la sensación de infinitud; el exceso, casi barroco, el contraste entre imágenes similares que se continúan casi que infinitamente, pretende el agotamiento visual, mental y argumental de la novela y de quien lee a través de la violencia. En últimas, el lector es agredido por la sobreabundancia de imágenes violentas. Ahora, en estilo indirecto libre, habla el judicial:

Entonces el judicial, exhausto de una noche de trabajo, rumiaba cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares. Y se rascaba las verijas y ponía sobre la mesa de plástico su revólver Smith & Wesson modelo 686, de un kilo y casi doscientos gramos de peso, que hacía un ruido seco, como el de un trueno oído en la lejanía, al chocar contra la superficie de la mesa, y que lograba atraer la atención de los cinco o seis policías más cercanos, quienes escuchaban, no, quienes *divisaban* sus palabras, las palabras que el judicial pensaba decir, como si fueran espaldas mojadas perdidos en el desierto y *divisaran* un oasis o un poblado o una manada de caballos salvajes. Verdad de Dios, decía el judicial. ¿Quién chingados inventará los chistes?, decía el judicial. ¿Y los refranes? ¿De dónde chingados salen? ¿Quién es el primero en *pensarlos*? ¿Quién el primero en *decirlos*? Y tras unos segundos de silencio, con los ojos cerrados, como si se hubiera dormido, el judicial entreabría el ojo izquierdo y decía: háganle caso al tuerto, bueyes. Las mujeres de la cocina a la cama, y por el camino a madrazos. O bien decía: las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas. Y las carcajadas eran generales. Una gran manta de risas se elevaba en el local oblongo, como si los policías mantearan a la muerte. (691)

La percepción que el judicial tiene de los chistes es determinante. Concluye con lo que ya habíamos expuesto. Para él la condición inferior de la mujer, su condición como objeto de violencia sexual, son naturales, son verdad de Dios. Cuando el judicial se pregunta por el origen de estos chistes, de estos refranes, se ve imposibilitado para hallar un lugar, un punto de partida, un primer enunciante. Así, deshistorizados y, por ende, despoltizados, los chistes se asumen como verdades de la vida, reflejo de una ley natural de la existencia. Esta ley natural contrasta con una ley social, judicial, la que pretenden defender los policías, que en las propias

palabras del judicial "fue hecha para ser violada". La ley natural, la ley del imaginario machista de Santa Teresa, existe por encima de la ley ciudadana. Así mismo, esa ley de superioridad de género, ley de apropiación del cuerpo femenino, ley de restricción de la libertad de las mujeres, ley de violación de la ley, ley de violación de mujeres, existe por encima de la justicia, de la identidad y dignidad de estas. La absurda complacencia y complicidad del judicial ante esta situación es tan solo una pieza más de la violencia textual con la que Bolaño mina su novela.

Obras citadas

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.

Del Sarto, Ana. "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos: cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez".

Cuadernos de Literatura 34 (2012): 46-68. Impreso.

Ranciere, Jaques. "La imagen intolerable". *El espectador emancipado*.

Buenos Aires: Manantial, 2010. 85-104. Impreso.