

2666, de Roberto Bolaño y *From Hell*, de Alan Moore. Fundación de dos siglos

Gabriel Boffano
Educación Secundaria

El infierno como espacio ultraterreno

En *La Commedia* el infierno aparece como un espacio ordenado. Su aparato jurídico es apropiadamente infernal, lo administran monstruos, las penas son debidamente horripilantes, cada castigo se corresponde con un espacio delimitado y organizado jerárquicamente. Las normas en sí son desconocidas para el condenado y, en última instancia incomprensibles o carentes de sentido. Su cometido se cumple, se castiga a los culpables eternamente. La eternidad, que sugiere tedio, también sugiere incomunicación, como se desprende por ejemplo de los inmortales de Borges, que pierden el lenguaje o como le sucede a Funes, de memoria infinita, a quien el universo se le vuelve imposible de ordenar, encerrándolo en una trampa de percepciones fugaces que permanecen para siempre. Se castiga al culpable por sus pecados. Pero este castigo se enmarca dentro de otro más general. La eternidad de infinita repetición ya presupone el infierno. En *La Commedia* la existencia del infierno se justifica por la necesidad de castigo a Satán por su rebelión y el castigo a los hombres por haber vivido en vida el infierno del pecado. Como hombres pasamos del infierno al infierno ya que no pecar es sustantivamente imposibleⁱ. La muerte de dios a manos de Nietzsche y celebrada por el arte a partir de las vanguardias históricas del siglo XX hace de nuestro tiempo un criadero de almas a sufrir la pena máxima. El infierno es, entonces, a la vez orden y caos. Un equilibrio tal sólo puede implicar la futilidad de nuestros parámetros de ordenamiento de la realidad sea empírica o imaginaria. El objeto estético rechaza toda *primeridad*.ⁱⁱ El infierno es una idea genial; lo que explica el triunfo poético del infierno de *La Commedia* y el fracaso de su paraíso. Podemos concebir el caos, que es empírico, no el orden, que es ideal.

En el infierno de Dante pagan todos, amantes y traidores. Que el castigo recaerá más sobre el cuerpo que sobre el alma del condenado es algo que alcanza con mencionar a Ugolino para que quede demostrado. Pero hay otro episodio. En el Canto XIII Dante se da cuenta, al subir a una barca con almas, que sólo bajo su cuerpo ésta parece sentir algún peso, sin embargo al volverse alcanza a ver a un condenado mordiendo la carne de su torso con sus dientes. En el Canto VII otros condenados se golpean y se muerden a sí mismos. Disfrutamos más el infierno que del paraíso por el hecho de que somos capaces de aprendernos a nosotros mismos en los pecadores y no en los salvos. Disfrutamos, claro, de la arquitectura perfecta del paraíso, de su armonía, de su música, de su

buenaventura, pero el infierno nos atrapa con sus gritos de dolor, sus ríos de vísceras y lágrimas, con la culpa de los condenados continuamente actualizándose, con su ingeniería de la desmesura y esto es un logro prohibitivo del discurso estético: volver hermoso lo horripilante. Esta contradicción aparente es ya de naturaleza infernal.

La peripecia humana sobre la tierra se parece al infierno: hay reglas, pero éstas nos atrapan en su red intrincada, como a Joseph K. La naturaleza es hostil, desmesurada y violenta. El propio concepto de humanidad se encuentra sujeto a la contradicción entre la caducidad de su naturaleza biológica, que es contingente, y la sugerencia de eternidad de los productos de la imaginación humana y su arte. Sin embargo, esa eternidad sugerida también nos hace sospechar algo antinatural, una aberración, una vez más, detrás de la cruz se esconde el diablo.

El lenguaje como infierno

Bach es el paraíso, Schönberg y Bela Bartok son el infierno. En música, parece, una poética del orden y la unidad responde o refleja al paraíso, una poética del caos y la disgregación refleja el infierno. En literatura no es tan claro. El infierno de Dante nos debe sobrecoger de terror y lo hace. Debe sugerir una geografía del caos pero a través de la arquitectura más precisa y equilibrada. Este equilibrio, en la concepción occidental del par *belleza/fealdad*, se asocia con la belleza. En cuanto al lenguaje, en la *Commedia*, al comienzo del Canto XXII se queja el poeta: *Si dispusiera de versos ásperos y roncós, como serían convenientes para describir el triste foso sobre el que se apoyan todas las demás rocas, expresaría la sustancia de mi pensamiento más plenamente*. Lo que sugiere Dante es que los versos deberían coincidir en textura con la roca. Dante reflexiona sobre el propio lenguaje en lo más profundo del infierno. No es casualidad que disfrutemos de la lectura del infierno dantesco, su equilibrio es perfecto, o así lo queremos ver. Acaso podamos ver un signo de imperfección en que el infierno en *La Commedia* es sólo una parte de ella y bello es lo que es completo, pero este es un atributo que comparte con el paraíso. Podemos decir que la idea de *final* se asocia más con el paraíso que con el infierno ya que aquél es un estado absoluto deseado y éste lo definitivo indeseado y que esto niega la falla de la que hablé antes. Las nociones de bien y mal se desprenden de este razonamiento. La homologación platónica y posteriormente aquiniana *verdad/bien/belleza* resuena al fondo de este dibujo. Dice Umberto Eco en su *Historia de la fealdad* que el triunfo de las vanguardias del siglo XX es el triunfo de *lo feo* en el arte. Si, como dice Eco, *lo feo* se define en oposición a *lo bello* y no por una teoría propia que lo defina, y, si, *belleza, bien y verdad* se presuponen mutuamente, entonces *lo feo* ha de ser

necesariamente infernal. Macbeth lo pone en voz cuando dice que *para engañar al mundo hay que parecerse al mundo*. Todo es una mentira, y, si es cierto que *la mentira más grande del diablo fue convencer al mundo de que no existía*ⁱⁱⁱ toda mentira se convierte en una puesta en abismo, un salto al vacío. La mentira es una ausencia.

El Ulises es un libro controversial. Su recepción fue negativa y luego sus virtudes fueron valoradas y canonizadas al punto que no es posible hablar de la novela del siglo XX sin integrarlo al discurso. La recuperación del *Ulises* tiene consecuencias epistemológicas en los estudios literarios. Su gravedad es colosal, como una estrella de neutrones. Su significado esquivo, como en el principio de incertidumbre de Heisenberg según el cuál cuanto más sepamos de la velocidad de una partícula menos conoceremos su posición. El caos del *Ulises* se lee en su estructura precisa y la misma idea surge del análisis semiótico de la obra y no de la lectura de su peripecia, aunque ésta sea recreada en aquél. Esta autorreferencia, inherente al final al lenguaje mismo, es la que nos da la pauta de que no hay un sentido ulterior al que el *Ulises* refiera excepto él mismo, este círculo es el infierno del *Ulises*. La obra es su propia poética. Esto, que puede ser afirmado casi con respecto a cualquier obra de arte, se hace, con el advenimiento de las vanguardias europeas^{iv} y el desarrollo casi científicista de los estudios literarios y especialmente de la semiótica, en un axioma. El esquema diádico de *signo* de Saussure, que no reconoce como posibilidad que el lugar del referente de un signo lingüístico pueda ser ocupado por otro signo, circunscribe la idea de referente a los objetos del mundo sensible y a los conceptos. De todas maneras ese esquema de *signo* niega el referente ya que este es, en última instancia, una idea, una imagen mental, una abstracción. Si el lenguaje no refiere a un objeto, ¿cuál es la naturaleza del universo que ordena? Si, ahora según el esquema de *signo* de Charles Sanders Peirce, el lugar del referente es a su vez un *signo* o puede ser tomado como tal ya pertenezca al mundo empírico o no, se produce entonces la *semiosis infinita*. El lenguaje o sistema de signos se vuelve un vertiginoso salto al vacío en el que cada signo implica un sistema que linda con el infinito. En ambos casos el lenguaje es el infierno ya que, o bien no refiere a nada excepto a sí mismo o bien refiere a una totalidad informe y variable imposible de definir. Esta tarea, como si fuera poco, es la que pretenden los estudios literarios: dan cuenta del lenguaje a través del lenguaje al punto que es posible incluso hablar de una meta-crítica. El lenguaje, además, subyace a todos los demás sistemas de signos. Todo es lenguaje. Todo es infierno.

Dos infiernos. La inauguración de dos siglos. *From Hell* de Alan Moore y *2666* de Roberto Bolaño.

Aún en el siglo XX y en lo que va del XXI, siglos seculares, de la *existencia*, de la muerte de dios, del “nada hay en el cielo inteligible” sartreano, pensar en el Infierno nos remite no ya a lo religioso, pero sí, sin duda, a lo ulterior y a lo metafísico, es decir que acarrea consigo la idea de mito, es decir relato, es decir construcción. El Infierno es un concepto histórico. El Infierno es, en la *Comedia*, el más humano de los reinos, porque para que la experiencia del castigo sea vívida debe ser carnal y así Dante les da a los condenados el mayor grado de corporeidad de todos sus personajes. En su *Teoría del Infierno* Salvador Elizondo dice que *la noción de Infierno sintetiza el carácter siniestro del mundo que nos rodea; es privativo de cosas como la carne y la tortura*. En el infierno dantesco se castiga el cuerpo, el *Ulises* es, entre tantas otras cosas, el cuerpo en su desnudez primitiva mal disfrazada tras los ritos vacíos de la cultura. La defecación de Bloom es el cuerpo en su dimensión abyecta. Y es esa misma noción la que me lleva a los dos textos de los que pretendo extraer, en la medida de lo posible, una *poética del infierno*, sugerida apenas en la introducción a la presente ponencia.

Cuando decidí presentar una ponencia me incliné por la obra de Bolaño *2666*, lo que me empujó a *From Hell* de Alan Moore, algunos de ustedes saben otros no, pero tengo una imperdonable debilidad por el cómic. Dos ideas unen estas obras: 1) los asesinatos de mujeres y 2) la fundación de dos siglos en los que la violencia ha sido y es, el signo preponderante de las artes. Dado este cuadro tan favorable, no me queda más que delinear brevemente los caminos que intentaré seguir. Parto de la idea de lenguaje como violencia, basándome en Slavoj Žižek que en su *Sobre la violencia*, reconoce, además de la “violencia subjetiva” y la “violencia sistémica”, la “violencia simbólica, encarnada en el lenguaje”. Utilizaré a mi favor la idea de Charles Sanders Peirce de “semiosis infinita”. La idea de Peter Bürger de que las vanguardias atentan contra la propia *institución arte* en su *Teoría de la vanguardia* forma parte de los presupuestos en los que me baso. Vemos que el cuadro va formándose. Con la unión de violencia, atentado e infinito lo infernal comienza a ser sugerido.

En el límite de la experiencia y del conocimiento el lenguaje falla, como las leyes de la física ante la singularidad. Dice el prologuista a *Discusión sobre el pecado* –libro en el que se desgraba una discusión entre Georges Bataille, el padre Daniéleu, Klossowski, Sartre y otros, acerca del pecado: *Ahí donde el espíritu sistemático fracasa se abren los números de la locura, la murmuración, la sospecha de la locura*. El lenguaje por sí mismo no puede dar cuenta del caos,

necesita del arte que, en última instancia, reflexiona sobre el lenguaje. El lenguaje es el infierno porque no puede ordenar el caos, es una cárcel, la literatura es el infierno porque se inserta directamente en el caos, todas las paredes caen. Eco sugiere en *Obra abierta*^v que el arte desordena el universo por que su material es autorreferencial. Podríamos fundamentar esto desde la propia teoría de la información, la literatura, al crear mundos imaginarios produce infinita más información que cualquier otro tipo de texto. El arte violenta el lenguaje. Lo cercena de la realidad empírica. Mutila su capacidad referencial. La literatura ordena un fragmento del caos y lo refiere a través de un sistema cerrado. Las leyes de la termodinámica nos dicen que al estar atrapado el universo en una carrera hacia la conclusión, por más que tomemos un fragmento del caos para ordenarlo en un sistema, no estamos más que contribuyendo al desorden universal. Por eso el arte, una vez muerto dios, pisoteados sus estandartes en la materia fecal, la sangre y las lágrimas de la humanidad, no hace más que colaborar con la entropía.

Dante describe minuciosamente el infierno según el imaginario medieval. El siglo XX ha tenido que recurrir a otros procedimientos para dar cuenta de su imaginario infernal, después de todo, la sospecha se ha convertido en evidencia.

Roberto Bolaño, que en 1998 había dado a la novela sus *Detectives salvajes*, muere en el 2003. Su voluntad con respecto a *2666*, que indicaba publicar en forma separada las cinco novelas, no fue respetada. En 2004 la primera edición de Anagrama llegó a las estanterías, para nuestro beneplácito. Si el *Ulises* es consecuencia estética de la teoría de la relatividad einsteniana, los *Detectives salvajes* son la consecuencia estética de la mecánica cuántica que, apropiadamente, no tiene un único autor, y que postula, básicamente, que no sólo no hay hechos sino interpretaciones, sino que lo único que hay son posibilidades. *Los detectives salvajes* es una novela infernal, la realidad novelesca aparece disgregada al absurdo. Por momentos Belano y Lima desaparecen de las crónicas. Tenemos que reconstruir su historia por reflejos de reflejos, al modo de *El acercamiento a Almotásim* de Borges. Decenas de voces forman el discurso de la novela. La realidad se torna intransitable, ininteligible, caótica, el lenguaje al servicio de demostrar la incomunicación.

2666 lleva ese concepto más allá. La *diégesis* es resultado del concurso de cinco novelas que entre todas abarcan dos continentes, decenas de personajes y casi cien años. *2666* como su título lo sugiere es una novela infernal. Hay una búsqueda, como en *Los detectives salvajes*, de un autor esquivo de perfiles fantasmales. La diferencia entre Benno Von Archimboldi y Cesárea Tinajero es que una no dejó prácticamente nada escrito y el otro es prolífico. Hay sordidez, *La parte de Fate*. Está el frío extremo de Rusia en *La parte de Archimboldi* y el calor bochornoso del

desierto de Sonora en *La parte de los crímenes*. El mismo hecho de que cada una de las novelas que forman 2666 se llame *La parte de...* nos indica que cada una de ellas es un fragmento de algo mayor. Nosotros sabemos que toda novela es, en última instancia, un recorte, una selección, un ordenamiento de un *continuum*. Otra vez: el aumento de la información que supone el ordenamiento del caos solo hace crecer la entropía. *La parte de los crímenes*, cuarta de las novelas, toma lugar en la ciudad de Santa Teresa, que a su vez está en lugar de Ciudad Juárez. La ciudad metáfora –Santa María, Macondo, Santa Teresa- puede ser leída en clave de distopía. Las sociedades imaginarias de estos espacios semánticos –¿qué otra cosa son, personajes y ciudades literarias, sino zonas lingüísticas?- encierran a los personajes en un círculo infernal, después de todo suceden eternamente. 2666 tiene una estructura circular. Comienza con la búsqueda de Archiboldi y termina con su historia, ahí el círculo. Pero también es abierta. Las preguntas planteadas no son respondidas –el secreto del mundo que esconden los crímenes de mujeres en Santa Teresa no llega a ser puesto por escrito- porque todas las historias que la componen se disgregan hacia fuera del libro. El círculo sugiere repetición y la repetición es el infierno, sin embargo el círculo es signo de unicidad y orden, de belleza, armonía y perfección, que son, atributos divinos. Pero el círculo que sugiere 2666 dista de perfección o armonía que no sea de estricto carácter formal. Quizás la mejor manera de pensar a 2666 sea comparándola con un tumor expandiéndose agresivamente y sin forma. La estética risomática es infernal.

La parte de los crímenes recrea poéticamente –mediante el mecanismo de la ficcionalización- los hechos reales del llamado “feminicidio” en Ciudad Juárez. La realidad por sí misma es lo bastante infernal. Con Bolaño podríamos ejemplificar a Zizek, que en *Sobre la violencia* discute con Teodoro Adorno. Dice Zizek: *la evocación poética triunfa donde fracasa la prosa realista*, era para Adorno, hacer poesía después de Auschwitz, un acto de barbarie. Pero el lenguaje fracasa, el narrador se da cuenta de que en los crímenes se encuentra el secreto del mundo pero la revelación nunca llega, Bolaño deja que sea el lector el que sospeche la naturaleza infernal del mundo. La novela funciona como un gran panóptico desde el que se alcanza a ver toda la realidad, incluso aquella que se mantiene lejos de la vista. Como dice Borges del episodio de Ugolino en *La Commedia*, lo verdaderamente terrible es la sospecha.

La parte de los crímenes puede ser pensada como una lista de muertes. El lenguaje -casi *jerga*- policial en la que está escrita pone una distancia móvil entre significado y significante. Bolaño se distancia emotivamente de las muertas, pero se acerca al caso recreando –a través de la *jerga* policial-forense- el modo en que las instituciones abordan la realidad empírica del

feminicidio. La jerga policial, tipo discursivo no estético por excelencia, produce un doble extrañamiento: se distancia del adorno de la muerte por exceso de violencia o por la visión romántica de la muerte de mujeres y nos distancia a los lectores del morbo o la piedad. A lo largo de trescientas cincuenta páginas los cadáveres van apareciendo en un lento goteo. Una auténtica lista infernal. Dice Umberto Eco en su *El vértigo de las listas* que una lista práctica puede ser leída como lista poética y viceversa.^{vi} Esta ambivalencia es una característica de lo infernal inherente al lenguaje y a la literatura. La lista de hallazgos de cadáveres se interrumpe a medias a lo largo de la novela por algunos interregnos: el caso del penitente, la aparición del personaje Lalo Cura, la vidente, la filmación de una *snuff-movie* en Argentina, la historia de los forenses de Santa Teresa y la aparición del investigador norteamericano Kessler. La novela abre con el hallazgo de un cadáver y cierra con otro. Las constantes son: casos sin resolución, muertas sin identificar, testigos sordos y ciegos, huesos hioides rotos, violaciones *por cinco vías*, amputaciones de senos, investigaciones que llevan a la nada.

Descendamos

Listaré los puntos de la novela en los cuales se refleja mejor la introducción al presente trabajo.

La primera muerte abarca poco más de un párrafo, su cadáver es guardado en un congelador sin mayores rituales, su fin es administrativo. El sometimiento del cuerpo a la administración pública indica desde el vamos el tono de la novela, las ideas de panóptico y de biopolítica se instalan. La segunda muerte es ejecutada a balazos frente a nuestros ojos. El tercer cadáver es encontrado con un paquete de cigarrillos pero sin fuego, la policía encuentra esto como un sin sentido. El infierno jurídico es vuelto a poner de manifiesto con la cuarta muerte de cuyo traslado a la morgue nadie quiere hacerse cargo. La quinta muerte no es extrañada por nadie. Interrumpe el goteo de crímenes el caso del penitente. Un desconocido comienza a atentar contra imágenes religiosas en distintas iglesias de la ciudad, el infierno se expande por la tierra. En la página 451 en un párrafo hay dos muertes. La anáfora es el procedimiento. La repetición es el infierno. Cuando muere un perro, muere como una mujer, no al revés. Cuando los crímenes suceden no hay oídos ni ojos ni bocas que den cuenta de lo sucedido, la negación de los sentidos es la negación del universo. Si un crimen sucede a distancia de vista u oídos de posibles testigos, éstos por una razón u otra no escuchan, no ven, no hablan. A veces porque sí, otras porque se encuentran embotados por los volúmenes de sus televisiones, que apagan los gritos de la realidad con su recorte

de entretenimiento, ficción y mentira deliberada, como cuando, en el auge de los crímenes, se da un parte oficial que da por cerrado el caso de los asesinatos de mujeres. La realidad escindida es ordenada según la conveniencia y la necesidad del sistema de presentarse firme y coherente. Este relato delirante no responde, claro, a pruebas, ni siquiera a las conclusiones del procedimiento, que se supone científico. Los habitantes del basurero “El Chile” no hablan, no comen, no cagan, el lenguaje con que esto es puesto en la novela es sociológico, incluso zoológico. Sobreviene el catálogo de las fobias: todo hombre es ginecofóbico (miedo a las mujeres). La optofobia (miedo a abrir los ojos) explica la ginecofobia. Toda Santa Teresa es optofóbica. La policía arresta un grupo de prostitutas durante las investigaciones y todas son violadas en los calabozos. Cierra este episodio una visión de una luna –símbolo femenino cósmico por excelencia- llena de cicatrices, aunque resplandeciente. Henry Magaña, sheriff de Huntville, Estados Unidos, tortura a una mujer durante su investigación de un crimen de una ciudadana norteamericana en Santa Teresa. Según Henry Magaña *dios no permite que nada se esfume*, entonces Santa Teresa debe ser el infierno porque allí todo se esfuma, especialmente las mujeres que, como símbolo de fertilidad y por lo tanto de existencia, al desaparecer del mundo de los vivos, amenazan la propia especie. En el caso de las páginas 529-530 la imposibilidad de establecer la identidad de la víctima prueba el grado de anonimato infernal en Santa Teresa, el propio narrador carece de memoria, como los habitantes del Hades. En la página 533 vuelve a presentar personajes que aparecieron antes. La vida es vista como un vendaval que lleva a la muerte en todas las direcciones y no en una dirección única como en la imagen medieval de la vida como un río. No hay memoria en el mundo, ni orden: *cada cien metros el mundo cambia, decía Florita Almada. Eso de que hay lugares que son iguales a otros es mentira. El mundo es como un temblor*. A través del relato de la vida de Florita Almada, fervorosa creyente, podemos leer que la vida no tiene sentido, aún bajo el supuesto de un plan divino, lo sintetiza así: *lo que Dios quita por un lado la Virgen lo repone por el otro y cuando eso pasa uno tiene que estar en paz con el mundo*. En las páginas 552 y 553 se compara el sexo femenino con una ausencia, una rotura, una falla geológica, lo que bien mirado no deja de ser halagador. El lenguaje llega a ser algo tan banal que no deja huellas en el cuerpo de las personas en la página 552. Cuando la policía de Santa Teresa se entera de la desaparición en su ciudad de Henry Magaña decide activamente no investigar, *mejor no mover la mierda* en acuerdo con el cónsul de EEUU. En agosto de 1995 se encuentran siete cadáveres de mujeres, la espiral de violencia se va profundizando. En la página 575 una televisión se hace añicos. La –pretendida- realidad lineal y coherente del relato televisivo es abolida. A esta altura de la novela parece haber más de un asesino psicópata ya que los *M.O*

comienzan a coexistir. La página 600 da cuenta del laberinto de la administración pública durante el interrogatorio a Klaus Haas, primer detenido por los crímenes. En la página 603 se sugiere una bestia del Apocalipsis que volverá a aparecer en las páginas 628 y 629 con una monstruosidad superlativa, el monstruo va a cobrar forma de infante, un bebé que erige un primitivo obelisco con tres piedras y se alimenta de alacranes y lagartos y nunca duerme. El encarcelamiento de Klaus también es índice de que Santa Teresa es el infierno. Así como Ugolino cree estar castigando o ser agente de castigo de su enemigo cuando en realidad se está castigando a sí mismo, el Estado cree castigar a Klaus pero no es así ya que Klaus reina desde la cárcel, esta inversión de lo que cabría esperar es de naturaleza infernal. En el caso del crimen de Beatriz Concepción Roldan, la investigación del judicial lleva a investigar a dos hermanos, los Cifuentes, pero éstos, concluye el judicial, *sólo tenían un poco más de entidad que un par de fantasmas*. Esos rasgos borrosos, esa identidad que apenas califica como tal y que se repite como un tópico obsesivo de la novela es una característica de un infierno precristiano; el Hades, en el que no hay castigo, pero sí eternidad y también pérdida de identidad y memoria. Nada altera la rutina de Santa Teresa ni de los rituales que cumplen sus habitantes, nada resulta extraordinario, cuando arrestan al policía Jaime Sánchez por el asesinato de su amante Ema Contreras, lo único que tiene para decir es: *me azoté y perdí el control, no me humilles delante de mis amigos*, cuando la policía se lo lleva, la partida de póquer en la que Sánchez estaba participando se reanuda *como si nada*. Hay crímenes que no se investigan. La policía se limita a catalogar a las muertas y archivar los expedientes. Los padres a veces ni siquiera denuncian la desaparición de sus hijas como en el caso de Ana Henández Cecilio de diecisiete años, que desaparece, aparece muerta, sus padres la reconocen en la morgue y a los tres días aparece, viva claro está, la auténtica Ana Hernández. Se exhuma entonces el cadáver y continúan las investigaciones y como si la historia se repitiera cuando hay un arresto el culpable confiesa como si su delito hubiera sido algo menor. Cuando Hanna Arendt acuña el término de *banalidad del mal* y explica que no se requiere un monstruo sino un tipo como cualquier otro para cometer las peores atrocidades podría haber dicho también que se necesitan no monstruos sino tipos comunes y corrientes para no sentir el horror de las atrocidades que otros cometen. Así la policía de Santa Teresa, los testigos, los padres, novios, maridos y amantes de mujeres que, o bien matan, o son cómplices de los asesinos o continúan con sus vidas después de las muertes, así también el narrador, que no cae nunca en la conmiseración o la piedad y mantiene la distancia del frío lenguaje técnico mientras el goteo incesante de muertes continúa. Esta expresión, *goteo incesante*, aparece dos veces en el relato. El infierno es sutil y ese es su auténtico horror, como el mal, que es banal y esa es su

característica más aterradora. La locación de la ciudad de Santa Teresa es el desierto de Sonora. Siendo un desierto se espera de él sus temperaturas extremas, calor en el día y frío en la noche, algo que hace que el dar cuenta de la temperatura en la novela parezca algo frívolo, pero para los que estén familiarizados con el género de terror sobrenatural sabrán que el aumento de la temperatura siempre es signo de un acto de violencia por venir. Así en *La parte de los crímenes*. La información meteorológica es constante y una ola de calor de quince días se traduce en el hallazgo de dos cuerpos en forma casi simultánea. Una de las muertas nunca identificada es olvidada antes de que llegue el informe forense con la causa de muerte. Se naturaliza y despersonaliza la muerte a tal punto que el aparato jurídico-policial se va reduciendo hasta parecer una empresa funeraria. Los cadáveres se procesan casi sin intervención humana como se ve en el caso de octubre, página 650, que es olvidado antes de que llegue el informe forense. Es el sistema y no las personas que lo encarnan, el que se apresura a arrojar su cuerpo a una fosa común. En las páginas 656 y 657 se describe una escena de crimen en el desierto. Es un pedazo de desierto separado del resto por una triste cinta policial amarilla mal atada a piedras y parcialmente revolcada por el suelo. Ese pedazo de desierto, es espacio vacío pero aún terriblemente significativo. La nada de la escena delimitada dentro de la nada del desierto por la nada de una cinta amarilla abandonada por la nada de una investigación que lleva a la nada. Eso es *La parte de los crímenes* y aún así, parafraseando al narrador, en ella se esconde el secreto del mundo. En la novela, tradicionalmente concebida hasta la aparición del *Ulises*, para significar se requieren objetos significativos, personajes significativos, sucesos, episodios, concatenación, sustancia. Nada de eso hay en *La parte de los crímenes*, sólo lenguaje, sólo episodios que se repiten en circunstancias similares, con idénticos resultados y análogos procedimientos narrativos. Sólo un vacío que se significa a sí mismo. Bolaño se esmera en esto. El lugar conocido como El Obelisco no tiene ninguno, el lugar llamado El Pajonal es sólo desierto y piedras. La pista del automóvil, un dato aparentemente sólido al principio se convierte después, todo en dos páginas, en un ejemplo de matemática combinatoria que hace que la información pierda consistencia y sentido. Dos autos al principio, tres después, ninguno de los cuáles está en el conjunto anterior, pero con los que comparten características, una de la cuales es que hay cientos de ellos en la ciudad, luego otro conjunto de cuatro autos, se elimina uno anterior y se agregan dos, de vuelta lo mismo. La información que producen los casos es tanta que dice uno de los policías judiciales: *lo único que teníamos eran pistas*, cuando se los acusa de no tener ninguna para esclarecer los crímenes. ¿Quién mata a las mujeres en Santa Teresa? Todos. Policías, esposos, amantes, vecinos, extranjeros. Todos menos otras mujeres. Entre las páginas 689 y 691 los policías

reunidos en un bar se cuentan chistes misóginos entre ellos y ríen. Se preguntan: ¿de dónde salen los chistes? ¿Quiénes los inventan? ¿Quiénes los dicen por primera vez? Sin saberlo se están preguntando ¿cómo naturalizamos el lenguaje? Y ¿qué relación tiene éste con las muertes? Cuando se da cuenta de la genealogía de Lalo Cura, hijo varón de una larga tradición de Marías Expósito, recuerda a la genealogía de los Buendía. Excepto que las cinco generaciones de Marías Expósito nacen exclusivamente como productos de violaciones. Esto es América y no el cándido realismo mágico del colombiano. Dije que lo fragmentario es una característica del infierno. En el tramo final de la novela la alternancia de focalizaciones se hace cada vez más caótica. Intentaré recrear esto mediante la acumulación sistemática. El descenso entra en su espiral final. La conferencia de prensa de Klaus desde la cárcel, por ejemplo, se interrumpe no menos de diez veces a lo largo de veinte páginas. A esto se le agrega que los crímenes comienzan a hacerse más frecuentes. Al menos tres *M.O* conviven. Los episodios comienzan a superponerse. Antes de que una secuencia termine comienza otra. A esta altura podemos pensar en el narrador como en un asesino psicópata bañado en sangre de víctimas, la fiesta de la muerte toma características orgiásticas. El sueño de Kessler, en el que un hombre da vueltas alrededor de un cráter, monumento negativo, signo de ausencia, violencia y exposición y el hallazgo de un nuevo cadáver en el cerro La Asunción, en el que *nada tenía sentido*, nos da la imagen del desierto como epicentro de destrucción atómica que, junto con el campo de exterminio son la metáfora más precisa del infierno en la tierra. Las palabras de Azucena Esquivel Plata, diputada priísta, acerca de la entrada de México en el siglo XXI y los hombres mexicanos en un *país de machos... ...lleno de maricones*, plantean dos contradicciones dignas del infierno. La conferencia de prensa de Kessler que *fue un acontecimiento social*, confirman nuestras sospechas como lectores de que los crímenes comienzan a ser vistos como agentes de cohesión social. La habitación del hotel donde se aloja Azucena en la que dos espejos enfrentados no se reflejan mutuamente, la posibilidad de que una persona en México pueda estar *más o menos muerta* y los hombres vistos como *servidores de Satán* en una fiesta en un rancho narco, auténtico cambalache del siglo XXI cierran la novela. Ni siquiera el concurso de todas las fuerzas mexicanas han podido no ya detener, sino siquiera esclarecer la naturaleza de los crímenes. Los detenidos o se han entregado o no son culpables o lo son sin pruebas de ello. Los culpables se han mantenido en las sombras. Podemos encontrar respuestas fáciles como que la suma de corrupción institucional y narcotráfico son culpables. La verdad es que, como una de las escenas de crimen *nada tenía sentido*. El infierno.

From Hell es una novela gráfica sobre el caso de los crímenes de Whitechapel en 1888

cuyo perpetrador nunca fue identificado y al que la prensa de la época bautizó como Jack El Destripador. Es una obra de quinientas páginas. Consta de un prólogo, un epílogo, más de cien páginas de notas. Se presenta a si misma como un estudio del caso. Presenta una teoría sobre los crímenes, sobre su móvil. Explora, junto al asesino, a las mujeres asesinadas a las que está dedicado el volumen. No trata de descubrir al asesino, cuya identidad se revela desde antes del primer crimen ya que la tarea es encargada por la reina Victoria a su segundo médico de cabecera, Sir Willam Withey Gull, sino que trata de descifrar qué pasó. En el prólogo, su autor declara que utiliza la ficción a modo de bisturí para hacerle una autopsia a la realidad. El procedimiento es análogo al de *2666*, la recreación poética triunfa donde fracasa la prosa realista. Su autor es Alan Moore, británico, autor de *Watchmen*, única novela gráfica incluida en la lista de las 100 mejores novelas publicadas entre 1923 y 2005 compilada por Lev Grossman y Richard Lacayo para la revista *Times*. Es una distinción que los fanáticos del cómic nos cuidamos siempre de recordar, como para darle jerarquía a nuestra debilidad por la periferia de la periferia de las artes. Si *Watchmen* en la que cada viñeta tiene su correlato narrativo en la página, en el capítulo y en la obra, es la razón, *From Hell*, veremos, es el caos.

De una obra tal, que merecería extensos y cuidadosos estudios, me limitaré a intentar trasladar el análisis que solemos hacer del *Ulises* en cuanto a que el verdadero mensaje de la obra es la obra misma^{vii}. Que éste –el lenguaje– es afectado en sus tres niveles: la estructura –desde organización de capítulos hasta sintaxis– la dimensión visual, en el sentido en que el cómic es capaz de mostrar lo invisible y lo que se podría denominar contenido semántico de aquello que es puesto en vista. Tengamos en cuenta que el propio autor dice que utilizará la *ficción como un bisturí para realizarle una autopsia a la realidad*. Si la realidad está muerta su mimesis invalida el arte. No hay *mimesis* en *From Hell*. El cómic nunca es un signo indicial y si icónico, no como la fotografía que es ambos.

La estructura y la sintaxis

La obra comienza con un prólogo que es en verdad un epílogo. Este procedimiento al que el cine, fundamentalmente, nos tiene acostumbrados, no parece tener nada de novedoso. Pero este prólogo además, revela cierta información que nos va a hacer que toda esperanza que se pueda abrigar con respecto a leer una buena novela policial o detectivesca se esfume. El médium que “resolvió” el caso confiesa que se lo ha inventado todo. Pero inventado o no, el médium acierta en todo. Los parámetros que establecen y distinguen los límites entre realidad y ficción se borran en las

primero cinco páginas. La historia no ha comenzado aún y se nos induce a desconfiar de lo que se contará.

La dimensión visual

Por un lado tenemos como se nos presenta *From Hell*. El trazo de Eddie Campbell requiere de un par de capítulos para que podamos aceptarlo. Es tal la distancia entre un dibujo que busca a su referente –siempre imaginario aún en el dibujo hiperrealista al modo de Alex Ross- y el dibujo de Campbell que en un principio, los que compramos *From Hell* nos sentimos un poco traicionados. El estilo de Campbell tendrá su justificación en: 1) el horror de lo que se relata, cuya representación realista produciría un pudoroso alejamiento por parte del receptor y 2) el alto grado de indeterminación de lo que se relata, que es, según propias palabras del autor, meras especulaciones.

Lo semántico

El hecho de que el lenguaje del cómic siempre sea signo icónico y nunca índice no implica, por supuesto, que el signo carezca de un referente en el mundo empírico. *From Hell* es una galería de monstruosidades. Desde John Merrick, más conocido como El hombre elefante, hasta el pormenorizado crimen final que dura treinta páginas, pasando por la concepción de Adolf Hitler y la alucinación de torrentes de sangre que tiene su madre en el momento mismo de la concepción o la alucinación de William Whitey Gull de la esquiva deidad triple masónica Jahbulon y las visiones del siglo XX que tiene en el apogeo de violencia de dos de los crímenes. En una de esas visiones Gull reclama al hombre de la oficina que despierte a los significados del cuerpo. Acusa al hombre del siglo XX de ser incapaz de relacionarse comprensivamente con el propio cuerpo. Los crímenes, recordémoslo, funcionan como un hechizo, un conjuro. *Spell*, en inglés, significa deletrear a la vez que hechizo.

El lenguaje

La carta firmada por *Catch me if you can*, encabezada por el ya icónico *from hell* llegó a la policía metropolitana de Londres acompañada por medio riñón humano, lo que la distinguió del resto de cientos de cartas que llegaron a la policía firmadas por el “asesino”. El apodo Jack el Destripador fue un invento de la prensa, vale la pena destacar esto porque nos muestra hasta qué punto estamos tratando con un personaje que esquivo las categorías de ficcional y/o histórico. Acaso

los crímenes no hayan estado nunca relacionados, se sabe que en meses anteriores habían aparecido ya varias mujeres muertas y la investigación estaba dirigida a ubicar a un hombre, una suerte de proxeneta que administraba prostitutas. En *From Hell* la carta es dictada por William Whitey Gull, ideólogo y ejecutor de los asesinatos, hombre letrado y culto a un tal Netley, chofer del carruaje en el que Gull se movía. Gull pregunta a Netley: *Dime, Netley, sabes escribir? No muy bien la verdad* responde el aterrorizado chofer, *Fantástico! Eso nos proporcionará el toque de descontrol que necesitamos*. Gull sugiere que hay una relación entre no ya las propiedades gramaticales o semióticas del lenguaje y su efecto comunicacional, sino que la relación se puede establecer incluso entre la escritura como materialidad –tinta sobre papel- y el efecto comunicacional, sea este estético o no. La carta, por otra parte, está plagada de errores ortográficos y sintácticos, lo que, si consideramos que el mensaje estético es aquel que atrae la atención sobre sí mismo, esta epístola se convierte en inmejorable ejemplo de que la función poética del lenguaje se encuentra presente en todo acto del lenguaje, ya que toda comunicación lingüística –o no, ya que el lenguaje subyace a todos los demás sistemas de signos- es plausible de ser pensada estéticamente. Una vez más, si el lenguaje es en última instancia autorreferencial, es decir, encuentra su justificación en sí mismo, lo utilice Shakespeare o el chofer de Jack El Destripador, anula, por igualación la diferencia entre realidad y percepción. No importa ya si el mundo es ininteligible o no, el lenguaje es inteligible, crea la percepción. Ordenado o caótico. Ordena el universo o hace crecer la entropía. Ya no importa. Todo es lenguaje. Todo es infierno.

¿Por qué hablé de una “fundación de dos siglos”? En el caso de *From Hell* es el propio personaje quien lo dicta. La imagen del asesino psicópata, ha sido elevada a ícono por la cultura popular, pensemos en Hannibal Lecter. Pero además el siglo XX es símbolo universal de violencia, es conveniente, desde el punto de vista dramático, que haya sido inaugurado con sangre. Pero los crímenes de Whitechapel tienen una diferencia fundamental con los crímenes de Santa Teresa. Han podido ser organizados en una narrativa en la que causas y consecuencias se siguen unas a otras. Los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, que en vez de cinco son innumerables, no han podido ser ordenados. La estructura novelística que los refiere alude al caos, lo representa. La novela, universo ordenado, estructurado y cerrado se inserta en una serie de novelas, así como la ciudad y sus episodios de violencia se insertan en un mundo de ciudades y episodios de violencia. Un relato dentro de otro. Un laberinto de imágenes auto refractarias. La filosofía es el infierno porque revela el sinsentido, la literatura es el infierno porque lo disfraza.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *La industria cultural*. Trad. Juan José Sánchez. Buenos Aires. El cuenco de plata. 2013.
- Alighieri, Dante. *Obras Completas*. Madrid. BAC. 2002.
- Bataille, Georges et al. *Discusión sobre el pecado*. Trad. Américo Cristófalo y Hugo Savino Buenos Aires. Paradiso. 2010.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México D.F. FCE. 2000.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona. Anagrama. 2009.
- . *2666*. Barcelona. Anagrama. 2009
- . *Entre paréntesis*. Barcelona. Anagrama. 2008.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires. Las cuarenta. 2009
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Barcelona. Planeta-Agostini. 1985
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona. Lumen. 1996.
- . *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona. Lumen. 1993.
- . *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona. Planeta-Agostini. 1985.
- . *Decir casi lo mismo*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona. Debolsillo. 2009.
- . *El vértigo de las listas*. Trad. María Pons Irazábal. Barcelona. Lumen. 2009.
- . *Historia de la fealdad*. Trad. María Pons Irazábal. Barcelona. Lumen. 2007.
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Norma Editorial.
- . *La narración gráfica*. Norma Editorial.
- Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno*. México D.F. FCE. 2000.
- Madariaga Caro, Montserrat. *Bolaño Infra. 1975-1977*. Santiago de Chile, RIL Editores. 2010.
- Manzoni, Celina, comp. sel. y pról. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires. Corregidor. 2006.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona. Bruguera. 2007.
- Moore, Alan. *From Hell*. Barcelona. Planeta DeAgostini. 2003.
- Rodríguez, Diego. *La teoría de los signos de Charles Sanders Peirce: Semiótica filosófica*. Tesis de licenciatura dirigida por el Prof. Dr. Néstor Corona. Buenos Aires. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filosofía. 2003

Sabin, Roger. *Comics, Comix & Graphics Novels. A history of comic art*. New York. Phaidon. 2010.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México D.F. Alfaguara. 2006.

Von der Walde Moheno, Lillian. *Aproximacion a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones textuales. Revista de teoría y análisis 2. (1990)

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia*. Buenos Aires. Paidós. 2010.

- i Georges Bataille en *Discusión sobre el pecado*.
- ii Manejo el concepto de *primeridad* según la utilización que hace del mismo Charles Sanders Pierce.
- iii Parafraseado de Baudelaire.
- iv A partir de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger
- v Esta idea de Umberto Eco se puede rastrear en: *Las poéticas de Joyce; Obra abierta* y *Decir casi lo mismo*.
- vi Capítulo 20, "Intercambios entre lista práctica y lista poética.
- vii Según Umberto Eco en *Las poéticas de Joyce*.