

## “La parte de los crímenes”: una *snuff movie* literaria

Anna Topczewska

Universidad de Lund

### Resumen

“La parte de los crímenes” es la única sección de *2666* en la que la trama queda subordinada a una cronología implacable, marcada por descripciones detalladas de cuerpos violados y maltratados de mujeres asesinadas en los alrededores de Santa Teresa, según el orden en que se vayan descubriendo. En el texto se especula acerca del supuesto vínculo entre los crímenes y la subindustria clandestina del cine porno, a saber: *snuff movies*. En ese artículo se investiga el paralelismo entre el cine porno, películas *snuff* y el texto bolañesco, con enfoque especial en la repetitividad y la pasión por lo Real.

### Palabras clave

Bolaño -2666 –intermedialidad –snuff -lo real

### 2666

*2666*, una novela de más de 1100 páginas, es la última obra con la que Bolaño estuvo trabajando antes de morir. Según las instrucciones del autor, las cinco partes del libro deberían publicarse separadamente en el orden y con la periodicidad especificadas por él. No obstante, después de su muerte y tras una lectura detenida de la obra, los herederos del escritor (junto con Ignacio Echevarría, que Bolaño había indicado como persona referente para solicitar consejos sobre sus asuntos literarios, y su editor, Jorge Herralde) decidieron publicar el material entero en un solo volumen motivándolo con el valor literario de la obra que, sin lugar a dudas, constituye un todo bien estructurado y coherente (Bolaño 2010: 11).

“La parte de los críticos” trata de cuatro críticos literarios —el francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la inglesa Liz Norton— especialistas en Benno von Archimboldi, un famosísimo escritor alemán nacido en 1920 al que nadie nunca habrá visto y cuya obra el lector de *2666* no llega a penetrar. Los críticos (menos

Piero Morini que está atado a una silla de ruedas a causa de la esclerosis múltiple) van a buscarlo en Santa Teresa, la versión ficticia de Ciudad Juárez, donde, según ciertos rumores, el escritor está pasando algún tiempo.

“La parte de Amalfitano” está dedicada a Oscar Amalfitano, un profesor de filosofía bastante infeliz, desde hace poco instalado en Santa Teresa, ciudad que le produce un sincero odio.

En “La parte de Fate” se narra la historia de Oscar Fate, un periodista cultural afroamericano que, a causa de la inesperada muerte de uno de sus colegas, va a Santa Teresa para cubrir un partido de boxeo.

“La parte de los crímenes” es la parte más larga y más dura del libro ya que su enfoque principal es la serie interminable de asesinatos de mujeres que han tenido lugar en Santa Teresa —igual que en Ciudad Juárez— desde 1993.

En “La parte de Archimboldi” el lector puede por fin encontrarse con Benno von Archimboldi y descubrir su verdadera identidad, que es la de Hans Reiter, hijo de una familia humilde. El encuentro con el escritor puede tener un doble sentido, pues no es imposible que un fragmento bastante largo al principio de “La parte de Archimboldi”, el que trata de su infancia, esté *escrito por Archimboldi*. Lo que permite suponerlo es el hecho de que su hermana, al hablarle de su libro *El rey de la selva*, le reproche el haber llamado sus padres “el cojo” y “la tuerta” en el texto —expresiones utilizadas también en “La parte de Archimboldi”. En cualquier caso, en la última parte de *2666* se cuenta la vida del escritor y la de su hermana menor, Lotte. Hacia el fin del libro los dos se reencuentran tras muchos años sin contacto y Lotte le pide a Hans que vaya a Santa Teresa donde su hijo, Klaus Haas, está metido en la cárcel, acusado de haber matado a varias de las mujeres cuyos cuerpos violados y maltratados se han encontrado en el desierto.

### **“La parte de los crímenes”: el esqueleto cronológico**

“La parte de los crímenes” es la única sección del libro en la que la trama digresiva y fragmentaria queda subordinada a una cronología implacable. El rígido esqueleto temporal lo forman descripciones detalladas de cuerpos violados y maltratados de mujeres asesinadas en los alrededores de Santa Teresa, según el orden en que se vayan descubriendo. “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camisería blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior” (Bolaño 2010: 443) —así empieza “La parte de los crímenes”, lo cual impone a la narración la estructura de un registro policial del que se citan, uno tras otro, los informes macabros. “La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista” (Bolaño 2010: 444). La *lista* de más de cien casos sigue consecuentemente hasta “el último caso del año 1997” (Bolaño 2010: 790).

Dicho sea de paso que al escribir “La parte de los crímenes” Bolaño estuvo en contacto con Sergio González Rodríguez, periodista y autor de *Los huesos en el desierto*, libro dedicado a la investigación del femicidio en Ciudad Juárez. Según las palabras de González Rodríguez, que recuerda como Bolaño le pedía todos los datos más específicos del registro forense sobre el femicidio, *Los huesos en el desierto* fue “el inverso indicial de una parte de 2666” (González Rodríguez 2010: 35). Todo ello hace que, aunque 2666 es una obra de ficción, la relación con su referente real se haga muy estrecha y esté resaltada en el texto justamente por su estructura básica similar a la de un archivo.

### **El carácter pornográfico del texto**

En “La parte de los crímenes”, el vínculo entre los actos de violencia en Santa Teresa y el cine porno se hace explícito cuando un corresponsal de un periódico de Buenos Aires escribe “un largo artículo sobre los asesinatos de mujeres en Santa Teresa [...] centrado en la industria del cine porno y en la subindustria clandestina de las *snuff movies*” (Bolaño 2010: 676). En el artículo se relata la historia del rodaje de lo que pretendía ser la primera *snuff movie* aunque en la realidad nadie en el equipo sufrió ningún daño. La pareja de productores de cine mencionados en el texto, Mike y Clarissa Epstein, forma parte de una típica trasposición bolañesca de datos verdaderos. En realidad, la pareja se llamaba Michael y Roberta Findlay y la película que se considera el primer intento de fabricar una *snuff movie* es *Slaughter*, una reconstrucción del macabro asesinato de Sharon Tate y sus amigos por la llamada Manson Family, que —de acuerdo con la versión de 2666— fue un fracaso total (y, por supuesto, todas las escenas de violencia fueron fingidas). Sin embargo, la película se hizo famosa un poco más tarde, bajo el nuevo título de *Snuff*, recompuesta por Allan Shackleton que había añadido una escena de tortura “verdadera”, lo que Bolaño ya no comenta en su libro (Kerekes y Slater 1995: 11-23).

El carácter pornográfico de “La parte de los crímenes” se debe no sólo al hecho de que esta sección del libro trate de crímenes sexuales sino también a la repetitividad del texto. Como sostiene Bruce F. Kawin, la repetición es uno de los recursos más típicos del cine porno: “[h]ere, at the ground zero of pornography, the unchanging anonymous sexual urge is conveyed by simple repeating words: again, again, again; more, more, more. These words are experienced as facts; they repeat because the motions of intercourse repeat, conveying rhythm more than meaning” (1989: 69). En la cuarta parte de 2666, como en el cine porno, las descripciones detalladas y explícitas de cuerpos (abusados) — siempre nuevos, pero siempre casi iguales— vuelven a aparecer en un ritmo irrefrenable que o se intensifica, o cesa. Los detalles individuales dejan de ser relevantes, lo que importa es “lo esencial” —la violencia incomprensible e impune ejercida en los cuerpos reducidos a objetos. Para seguir con la lectura, hay que tropezar con ellos cada rato, como si la narración estuviera violando al lector, forzándolo a enfrentarse con esas imágenes tremendas.

En “La parte de los crímenes” no todas las muertas son identificadas, no todas tienen un nombre y una historia, pero sí todos los cuerpos se describen con una precisión infalible, por ejemplo:

La víctima presentaba varios golpes en la cara y laceraciones en la región torácica de carácter leve, y una fractura de cráneo, mortal, justo detrás del oído derecho. Vestía pantalón negro con abalorios blancos, que la policía encontró bajados hasta la rodilla, blusa rosa, con grandes botones negros, subida por encima de los senos. Los zapatos eran de tipo minero, con suela de tractor. Llevaba el sostén y bragas puestas (Bolaño 2010: 699).

El lector no puede evitar de proyectarse las imágenes tremendas creadas por el texto. Aunque de vez en cuando las historias paralelas y las digresiones se prolonguen hasta dar esperanza de que el texto ya no volverá a lo macabro, el orden horrífico no falla nunca y de repente hay que enfrentarse con un cadáver más, y después con otro, en un desfile sin fin. El efecto es contradictorio: por un lado, una lectura detenida de “La parte de los crímenes” permite comprender la escala enorme del femicidio porque las víctimas, todas descritas con el mismo grado de atención, al cobrar individualidad, dejan de ser un número abstracto de muertas. Pero, por otro lado, la evidente repetitividad de esa enumeración macabra, al cabo de cierto tiempo, tiene que volverse monótona. No aburrida, pero sí uniforme. Los numerosos detalles que al principio tienen un impacto muy fuerte, después de algunas páginas empiezan a mezclarse entre sí y, poco a poco, formar parte de un crimen atroz sin principio ni fin, un crimen *eterno*. Comentando la obra de Kierkegaard sobre la repetición, *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*, Bruce F. Kawin resalta que, para el filósofo danés, la repetición y el recuerdo son el mismo movimiento, sólo que en direcciones opuestas: el recuerdo es la repetición hacia atrás mientras que la repetición es el recuerdo proyectado hacia adelante (1989: 176-7). Los dos, en un perpetuo recomenzar de cada instante presente, forman una eternidad, “the great repetition—eternity” (Kawin 1989: 179).

Esa “repetición con variación” de lo macabro hace de “La parte de los crímenes” un laberinto circular en el que todo el tiempo hay esperanza de encontrar una salida y todo el tiempo se tropieza con la misma (?) pared, lo ya visto antes, pero siempre nuevo, siempre distinto y, por eso, único. Ese *always already* diabólico no se puede, entonces, interpretar como una repetición estéril ni como un mero marcar el paso de tiempo que al final ya no aporta nada. Lo que ocurre en *2666* puede compararse con lo que Phillippe Sollers escribe sobre la obra del marqués de Sade en *L'écriture et l'expérience des limites*: la recurrente violencia domina el discurso y se apodera de él al reemplazar las leyes sociales y lógicas vigentes en el mundo circundante, lo cual dota el texto de un poder enorme en vez de cargarlo de aburrimiento. El texto se convierte entonces en una manifestación desenfrenada de violencia, imposible de escapar (Sollers 1971: 55). A pesar de cierta similitud entre la insistente violencia sexual en “La parte de los crímenes” y la en los escritos del divino marqués no se puede comparar la una con la otra en su totalidad. En el caso de Sade, su refinada búsqueda del placer supremo adquiere una profundidad filosófica (¡aunque los *hechos físicos* sean los mismos!), mientras que en los asesinatos de Santa Teresa sólo se puede hablar de violencia torpe e irreflexiva (merece la pena recordar aquí el lema de *2666*: “Un oasis de horror en medio de / un desierto de aburrimiento”, Charles Baudelaire).

## La pasión por lo visible, la pasión por lo real

Según Linda Williams, otro mecanismo básico del cine porno *hard core*, es el deseo de llegar hasta los límites de lo auténtico. El cine porno tradicional —es decir, hecho por y para los hombres, dominado por la mirada masculina— desde el mismo comienzo, con los primeros estudios de movimiento, y pasando por los muy simples pero también muy explícitos *stag films* a principios del siglo XX, más que nada se interesaba por el funcionamiento del cuerpo femenino, un objeto incomprensible para los hombres por falta de una manifestación inconfundible del placer<sup>1</sup>. Lo que Williams llama “frenzy of the visible” denota la pasión por *ver* (explorar) cuál es la verdad de la experiencia femenina durante el acto sexual. Como, en los comienzos del cine porno, era imposible saber a ciencia cierta lo que la mujer realmente sentía, el paso hacia violencia sexual resultó ser una continuación lógica: “In these scenarios [of rape or ravishment] the unwilling victim’s eventual manifestations of pleasure are offered as the genre’s proof of a sincerity that under other conditions might seem less sure” (Williams 1989: 50).

Según una parte de críticos feministas<sup>2</sup>, el caso extremo de la “pasión por lo visible” es *snuff*, la “pornografía ontológica”, como lo llama el teórico de cine André Bazin. “Here — sostiene Bazin— death is the negative equivalent of sexual pleasure, which is sometimes called, not without reason, ‘the little death’” (Williams 1989: 186). Matar es una forma extrema de violar: el cuerpo-objeto<sup>3</sup> es abierto y explorado, completamente subordinado a la voluntad del

---

<sup>1</sup> Williams comenta que la fetichización del cuerpo femenino empezó en el momento mismo de filmarlo para los estudios más primitivos de movimiento en los que el hombre simplemente *hacía* cosas, mientras que la mujer siempre *actuaba* dentro de una mini-narración, lo cual impedía, de alguna manera, que el cuerpo femenino apareciera *como tal*. Según Freud, escribe Williams, “fetishism is the process whereby a male viewer of female sexual difference ‘masters’ the threat of castration posed by this difference through a compensatory investment in the fetish” (1989: 41). Al comentar “La parte de los crímenes”, merece la pena mencionar todo ello, aunque sea de paso, porque allí, el único fragmento en el que se narra una violencia realmente *vista* por uno de los personajes (en las descripciones macabras de los cadáveres sólo se *especula* acerca de lo que ha pasado, no hay ningún testigo) es la escena en la que Klaus Haas, durante una conferencia de prensa en la cárcel, cuenta como uno de los presos fue castrado por los demás. Ello podría abrir paso a una lectura psicoanalítica del texto, pero aquí, por falta de espacio, me limito a mencionar el tema sin desarrollarlo.

<sup>2</sup> Como, por ejemplo, la mencionada por Williams Carol J. Clover.

<sup>3</sup> La objetificación de las mujeres en “La parte de los crímenes” ocurre a varios niveles, no sólo al nivel más obvio de la deshumanización sexual. Las descripciones de los cuerpos femeninos violados y maltratados tienen un aire pornográfico no tanto por el carácter sexual de los crímenes (no *todas* las mujeres fueron violadas), como por el hecho de que alguien haya convertido a las mujeres en objetos al abusar de ellas. Según Bataille (que a su vez se refiere al libro de Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain*), en el sadismo, para plena autorrealización del sujeto sádico, no basta con llevar el deseo a la frenesí y apoderarse de un objeto como tal (otro ser humano): el objeto tiene que ser *modificado* para obtener de él el deseado sufrimiento. Esa modificación equivale a la *destrucción* —destrucción de la otredad del objeto como ente separado (Bataille 1979: 249). Además, el estilo escuetamente descriptivo (“visual”) de los fragmentos dedicados a los cuerpos hallados en el desierto permite vincularlos con la

asesino que descubre en él secretos normalmente inaccesibles a la mirada. El espasmo mortal constituye un sustituto perverso del espasmo orgásmico<sup>4</sup>, igualmente incontrolado y reflexivo, igualmente corporal (Williams 1989: 191-94).

Slavoy Žižek, por su parte, habla de la “pasión por lo Real” que en el siglo XX, junto con el desarrollo técnico, resultó en el perfeccionamiento del “efecto de lo Real” (es decir, imitación tan perfecta de la realidad que puede incluso confundirse con ella), mientras que la pasión postmoderna por la apariencia desemboca en una vuelta radical, otra vez, hacia la pasión por lo Real. En la época de imitaciones perfectas de la realidad (incluso la trasgresión de las limitaciones de una pantalla cinematográfica bidimensional) y de visiones fantásticas, cuyo carácter realista a veces supera a la realidad misma, la emoción inconfundible de la “realidad misma” se busca en programas de telerrealidad, cine porno amateur o *snuff movies* (Žižek 2019: 12). Todos esos intentos de captar lo Real surgen del sentimiento de inseguridad de la propia existencia en un mundo donde la ficción y la realidad se confunden. La realidad más infalsificable parece ser la del cuerpo humano, con sus mecanismos naturales y reflejos incontrolados, imposibles de controlar del todo en los momentos más intensos de placer o de sufrimiento.

### *Snuff movies*

Según la definición de Kerekes y Slater, “[s]nuff films depict the killing of a human being – a human sacrifice (without the aid of special effects or other trickery) perpetrated for the medium of film and circulated amongst a jaded few for the purpose of entertainment” (1995: 7). Lo específico de *snuff movies*, entonces, no es su carácter macabro sino su relación con la realidad; dicho de otro modo, su excepcionalidad consiste en la documentación de un entero acto de violencia extrema, sin cortes ni efectos especiales. Se trata, pues, de un intento de cruzar la frontera entre lo representado (creado, transmitido) y lo real. El objetivo de *snuff movies* es el de atravesar los límites de la realidad donde ya no se puede fingir (sufrimiento extremo y muerte a causa de destrucción física del cuerpo ni se dirigen, ni se fingen ni estrenan).

---

teoría de la fotografía de Roland Barthes. En *Camera Lucida* pone: “in Photography I can never deny that *the thing has been there* [...] The name of Photography’s *noeme* will therefore be: ‘This-has-been’, or again: [...] it has been here, and yet immediately separated; it has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred” (Barthes 1981: 77). En el libro de Bolaño, los cuerpos maltratados son pruebas físicas, atestiguan algo ocurrido, *ellos mismos* como fotos de los acontecimientos ya inaccesibles, porque en ellos queda grabado *lo que fue*. En otra parte escribe Barthes: “[d]eath is the eidos of that Photograph” (1981: 15), refiriéndose al hecho de que la fotografía convierta al fotografiado en objeto, tratando al mismo tiempo de captar lo máximo posible de él como sujeto. Con todo, las descripciones de los cadáveres —objetos muertos *par excellence*— en “La parte de los crímenes” pueden interpretarse como metáforas fotográficas dentro del discurso. Por último, la problemática del cuerpo como material y desperdicio de la producción cinematográfica, la comento más adelante en el texto principal.

<sup>4</sup> Williams *no* incluye la violencia extrema de *snuff* en el género pornográfico, sin embargo la crítica analiza el género a propósito de otras perversiones sexuales.

En “La parte de los crímenes” lo horroroso impensable irrumpe en la realidad. La idea del supuesto rodaje de *snuff movies* está anclada en la materia física de los cuerpos violados y torturados a muerte. Películas de ese tipo son inseparables (más que cualquier otro tipo de realización filmica) de la realidad física delante de la cámara tanto por su anhelo de autenticidad corporal, como por el papel especial que desempeña el tiempo. Puesto que la trama sólo puede filmarse *una vez*, sin pruebas ni repeticiones, ni cortes, el tiempo captado en la película tiene el peso especial de la realidad irrepetible e inmanejable. Además, el hecho de registrar la muerte añade una dimensión más al homogéneo flujo del tiempo, porque una parte de ese tiempo acaba, mientras que ese mismo acto final pasa a una eternidad de las posibles repeticiones (las posibles proyecciones). El tiempo se desdobra, tanto por ser “copiado” y guardado en la película como por el contraste visible entre el movimiento vital y la quietud mortal.

El contenido fijado en la cinta filmica (como si una capa transparente se desprendiera de la realidad) es el mismo que paralelamente queda grabado en el cuerpo-objeto. El cuerpo es aquí el actor, el escenario y el material físico de película. Los cadáveres (los desperdicios de la producción cinematográfica, las decoraciones desgastadas, el material usado) que llevan huellas de la “trama” entera (todo lo que ocurre en esa producción, ocurre en el terreno del cuerpo, con el cuerpo, a través de él) se convierten además en una especie macabra de guión. Luego las descripciones detalladas de los cuerpos descifrados por el forense funcionan, durante la lectura del libro, como una proyección del horror en la imaginación del lector: como una película se proyecta a través de un proyector, así la “cinta filmica” del cuerpo es “proyectada” en el texto y en la imaginación del lector a través del forense (la máquina) sin el que una reconstrucción tan verídica y cronológica de los hechos sería imposible. La precisión de las descripciones macabras, transparentes por su “falta de estilo literario”, hace que las imágenes creadas por ellas, despiadadamente concretas, encierren al lector en un círculo vicioso de eterna repetición pornográfica, como en una pesadilla<sup>5</sup> en la que, a diferencia de una sala de cine, no se puede cerrar los ojos. (El lector puede, por supuesto, saltar los fragmentos más duros, pero al hacerlo, rompe la estructura narrativa, lo cual le hace imposible percibir el texto tal como realmente es.)

### **La proyección del género imaginario**

Es imposible saber lo que de verdad ocurre en la parte no descrita de la realidad representada en “La parte de los crímenes”. El rodaje de *snuff movies* es meramente una interpretación de los hechos, una hipótesis atractiva acaso sobre todo por su carácter extremadamente perverso y cruel. “Snuff as a commercial commodity is a fascinating, but illogical, concept. [...] Snuff is a maleable and terrifying supposition. It is something unseen – on our very doorstep – but unseen. [...] Snuff has the power to cloud the mind” (Kerekes y Slater 1995: 245) —tanto Kerekes y Slater como Williams (1989: 193) insisten en que las películas *snuff* son nada más que una leyenda urbana, siendo productos de la imaginación humana atraída por el mal extremo (como, por ejemplo, lo son también vampiros). El interés

<sup>5</sup> Según Gaston Bachelard, en la gramática de sueño no hay ningún *quelconque* (cualquier) sino solamente hay *quelqu'un* (un) lo cual se refiere al carácter extremadamente concreto de las visiones oníricas (2011: 126-7).

morboso de los medios de comunicación por los casos del supuesto *snuff* revela, según Kerekes y Slater, “a tacit desire – indeed a *need* – for it to exist, if only as an idea” (1995: 246).

Es un fenómeno paradójico, porque, por un lado, las películas *snuff* han de ser el punto final de la persecución de lo Real, pero por otro, el deseo irresistible de especular acerca del género (del que no se habrá encontrado ninguna evidencia) las traslada al territorio de lo imaginario, alejándolas al mismo tiempo de lo real. La creación de un mundo imaginario a partir de una suposición verosímil desempeña también un papel hechizante frente a la realidad: al proyectar una visión horrorosa no sólo nos acostumbramos a confrontarla repetidas veces, cada vez con menos estremecimiento, sino también vamos localizándola como perteneciente al universo de nuestra imaginación y, por eso, alejada de la realidad cotidiana, palpable, posible.<sup>6</sup>

El aire potencialmente imaginario de este género encaja perfectamente con el carácter de la obra bolañesca que —autorreferencial, fragmentaria, enigmática— en sí carece de centro. O, mejor dicho, da vueltas alrededor de lo que no hay, lo que falta. Como lo pone Ezequiel de Rosso, el motor estructural de la narrativa de Bolaño es el secreto que siempre se desplaza, imposible a captar y fijar (2002: 137). Pues la lectura de Bolaño se parece a una persecución interminable de algo presentido, pero desconocido, algo que infaliblemente se escurre entre las manos justo en el momento donde el lector ya está a punto de agarrarlo. De ahí el sentimiento constante de falta e insatisfacción.

El mecanismo psicológico de las experiencias traumáticas de la historia en el que lo que no existe *insiste*<sup>7</sup>, es aplicable a la obra de Bolaño no sólo porque uno de sus temas más frecuentes es la experiencia traumática de las dictaduras latinoamericanas sino también —y sobre todo— porque la consciencia de *lo que no hay* está siempre allí, palpable, latente en cada detalle como la promesa de una solución cercana. Y no se trata únicamente de concretas vivencias inefables sino de algo más abstracto, existencial, lo que hace que Bolaño forme parte de la larga tradición de la literatura de la nada, creada a partir no de un *algo* absoluto que produce un número interminable de preguntas, sino a partir de una sola cuestión repetida infinitivamente por la *nada*.<sup>8</sup>

En “La parte de los crímenes”, lo crucial está fuera de la narración. La violencia extrema e incomprensible no se relata, las películas *snuff* no se sabe si realmente se filman, y sin embargo es allí donde está el enfoque principal, el interés más urgente del texto. Otra vez, Bolaño se aproxima a un abismo (el abismo del mal extremo, injustificado, inimaginable) que, nunca confrontado desde cerca, sigue insistiendo, proyectado en otra parte.

<sup>6</sup> Slavoy Žižek describe este proceso psicológico, aunque al revés, comentando el atentado del 11 de septiembre que fue un choque enorme *también* porque una *visión fantástica* elaborada por Hollywood de repente irrumpió en la realidad cotidiana, materializada en un acontecimiento irrealmente real (2010: 15-20).

<sup>7</sup> “That which does not exist, continues to *insist*, striving towards existence”, según lo pone Slavoy Žižek (2010: 22).

<sup>8</sup> Según la definición de Conor Cunninghams, la literatura meontológica “does not [...] evoke the notion of *the ultimate something* employed by ontotheology. Instead, *the ultimate nothing* governs its logic. In contrast to ontotheology, questions are not asked by the final answer: *the something*. Rather, there is but *one question* asked an infinity of times by *the nothing*” (Mehtonen 2007: 16).

## Bibliografía

1. Bachelard, Gaston (2011). *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrigue/PUF.
2. Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*, traducción: Richard Howard, New York, Hill and Wang, a Division of Farrar, Straus and Giroux.
3. Bataille, George (1979). *La Littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard.
4. Bolaño, Roberto (2010). *2666*, Barcelona, Anagrama.
5. Frantz, Julien (febrero 2010). “Prosopopée pour anapocalypse”. *Cyclocosmia* III: 67-73.
6. González Rodríguez, Sergio (febrero 2010). “Roberto Bolaño Zen”. *Cyclocosmia* III: 30-37.
7. Kawin, Bruce F. (1989). *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*, Colorado, University Press of Colorado.
8. Kerekes, David y David Slater (1995). *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London, Creation Books.
9. Mehtonen, Päivi (2007). “Introduction”. Päivi Mehtonen (ed), *Illuminating Darkness. Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature*, Vaajakoski, Finnish Academy of Science and Letters, Finnish Society of Science and Letters, 3-17.
10. Rosso, Ezequiel de (2002). “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. Celina Manzoni (ed), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 133-144.
11. Sollers, Phillippe (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil.
12. Sontag, Susan (2004). *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books.
13. Williams, Linda (1989). *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
14. Žižek, Slavoy (2002), *Welcome to the Desert of the Real! Five essays on September 11 and Related Dates*, London-New York, Verso.