



**EXPLORACIÓN Y ANÁLISIS DE LA DICOTOMÍA INTELECTO –
OTRA RACIONALIDAD EN 2666 DE ROBERTO BOLAÑO. LA
PARTE DE FATE COMO ZONA NARRATIVA DE TRANSITO Y LA
CUESTIÓN DE LO VISUAL EN LA NOVELA**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2013**

ÁLVARO AUGUSTO RODRÍGUEZ SERRANO

DIRECTOR: JEFFREY CEDEÑO

Yo, Álvaro Augusto Rodríguez Serrano, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Álvaro A. Rodríguez S.

14 de enero de 2013

A Sonia por su apoyo amoroso, comprensivo, práctico, ilimitado e incondicional.

A Samuel por ser la fuerza de mi existencia.

Índice

Introducción	8
1. La forma como ordenación del caos	16
1.1 Estructura de <i>La parte de los críticos</i>	20
1.1.1 Generalidades	20
1.1.2 Bloques de narración	21
1.1.3 Manejo del tiempo	23
1.1.4 Personajes	24
1.1.5 Cierre	26
1.2 Estructura de <i>La parte de Amalfitano</i>	27
1.2.1 Generalidades	27
1.2.2 Bloques de narración	28
1.2.3 Manejo del tiempo	33
1.2.4 Personajes	34
1.2.5 Cierre	36
1.3 Estructura de <i>La parte de Fate</i>	38
1.3.1 Generalidades	38
1.3.2 Bloques de narración	39
1.3.3 Manejo del tiempo	43
1.3.4 Personajes	46
1.3.5 Cierre	50
1.4 Estructura de <i>La parte de los crímenes</i>	51
1.4.1 Generalidades	51
1.4.2 Bloques de narración y personajes	54
1.4.3 Manejo del tiempo	62
1.4.4 Cierre	63
1.5 Estructura de <i>La parte de Archimboldi</i>	64
1.5.1 Generalidades	64
1.5.2 Bloques de narración	67

1.5.3 Manejo del tiempo	73
1.5.4 Personajes	74
1.5.5 Cierre	78
1.6 Conclusiones	80
2. El paso de lo intelectual a la otra racionalidad	84
2.1 Exordio: relato sobre el derroche latinoamericano	84
2.2 Categorías de la razón. El ámbito de la sociedad	92
2.2.1 Movimiento aparente	92
2.2.2 Lectura como puente	97
2.2.3 Búsqueda	102
2.2.4 Traductor-crítico y Academia	106
2.2.5 Destino	111
2.2.6 Occidente	115
2.3 Categorías de la realidad otra. El ámbito del extrarradio	122
2.3.1 Horror	123
2.3.2 Caos	126
2.3.3 Desierto	128
2.3.4 Lugar de reclusión	130
2.3.5 Sueño	131
2.3.6 Sujetos del abismo: periodista, detective, escritor	151
2.3.7 Dolor y Suicidio	154
2.4 Conclusiones	160
3. Fate como bisagra, y la cuestión de lo visual en la novela	163
3.1 Formas de la bisagra	163
3.2 Formas de la imagen	179
3.2.1 Imagen del movimiento aparente	179
3.2.2 Realidad contenida	192
3.2.3 Imagen mural como potenciador simbólico en la novela	202

Conclusiones generales	207
Bibliografía	215
Apéndices	220
Tabla 1. Bloques e historias en <i>La parte de los críticos</i>	220
Tabla 2. Cuadros narrativos en <i>La parte de los crímenes</i>	222
Figura 1. La literatura como puente	229

Hay que recomendar con insistencia el método de los borradores; no dejar de escribir ningún giro, ninguna expresión. La riqueza también se obtiene ahorrando verdades de a centavo.

G. C. Lichtenberg. *Aforismos* Cuaderno F-1209

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

Susan Sontag. "Contra la interpretación"

La historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.

Benno von Archimboldi

Introducción

Cuando esta tesis entre al circuito académico-universitario, habrán pasado casi diez años de la muerte de Roberto Bolaño, nueve años de la publicación de *2666*, cinco de la traducción y publicación a la lengua inglesa. Aumenta la distancia necesaria para un ejercicio crítico fuera del radio de acción del impacto editorial. Los elogios se han gastado y los homenajes quedan como parte de la información de wikipedia. Quince años habrán transcurrido del premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*. Aún se escuchan los ecos de la fiesta macabra por el autor que se fue no sin antes cegarnos con su brillo: “Of course, he was a self-taught and autodidactic reader who searched for extremes and abysses, but what calls our attention is the recent celebration of his figure as one of the most important writers in the current renovation of the Western literary tradition: not yet a classic, but ‘the most prominent member of his generation’; in short, a new master” (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 193). Lentamente el gancho editorial que amarraba la obra a la figura del poeta maldito del nuevo milenio va quedando rezagado y en su lugar avanza sola, cada vez más sola para confirmar lo que los visionarios arriesgaron: la literatura de Bolaño perdurará.

Al comentar el movimiento crítico a la obra del chileno se debe señalar un hito: la traducción al inglés. Decir entonces que hubo una primera oleada de estudios críticos, publicaciones en revistas y compilaciones iniciadas por investigadoras argentinas y chilenas y más tarde por otros investigadores hispanos; y decir que hay una segunda oleada, poderosa proveniente de la crítica en inglés. A Bolaño se le estudia y no sólo se le reseña. Aunque los ecos de las primeras palabras permanecen: “Not since the publication in English of *One Hundred Years of Solitude* has there been such a rapturous critical reception of a Latin American author in Britain and the USA” (Franco, 2009, p. 207).

Claro, es importante señalar que esta segunda oleada en un nuevo idioma también responde a un fenómeno editorial, ya no desde la española Anagrama, casa editorial que publica prácticamente la totalidad de los títulos existentes del chileno, sino desde los enormes monstruos de la industria del libro en Estados Unidos e Inglaterra:

Something like this lies behind the approving reception of Bolaño's work in English, a reception initiated with his death in 2003 and due to the numerous translations of his books in recent years. From *The New York Times*, to *The Guardian*, *The New Yorker* and even *Playboy Magazine*, many critics and journalists have signed-off on what might be considered as a generalized endorsement for his enterprise. Accordingly, besides the prestigious Rómulo Gallegos and the Editorial Anagrama's Juan Herralde prizes of 1999 for his novel *The Savage Detectives*, his recently translated and posthumous novel, *2666*, has been chosen as the book of the year in 2008, and awarded The National Book Critics Circle prize in 2009, in America (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 193).

En medio de este oleaje y para poder darle validez académica a mi propuesta de investigación, se realizó un juicioso, mas no exhaustivo¹, estado del arte de mi objeto de estudio: la novela *2666*. Dicho ejercicio de lectura, revisión y catalogación trabajó con las publicaciones más recientes en español sobre la novela póstuma de Bolaño, así como con algunas provenientes de universidades norteamericanas, y logró diferenciar dos tendencias: la primera lee la novela desde un enfoque ya canónico y resalta una de las manifestaciones más claras y constantes en toda la producción literaria del chileno: las relaciones entre la literatura, el mal y el poder; la segunda intenta darle la espalda a la primera y explora la novela como producto estético, como forma narrativa, para reflexionar, por ejemplo, sobre la función y particularidades del narrador, o la relevancia de los textos no escritos presentes en la escritura, o las múltiples lecturas al escenario-centro de los acontecimientos relatados.

A pesar de que el estado del arte reveló que sí se ha estudiado la dicotomía mundo racional y mundo irracional presente en la novela, sólo dos textos se acercan a la cuestión de lo visual en la novela y ninguno estudia *La parte de Fate* como una zona narrativa de tránsito; sólo un texto escrito en inglés juega con la realidad inestable de la tercera parte de la novela para lanzar anzuelos de interpretación verdaderamente curiosos, divertidos, interesantes e iluminadores sobre pequeñas zonas oscuras de la novela. Estos resultados reforzaron el interés por leer la tercera parte como un elemento estético particular; al mismo

¹ Diana Eguía Armenteros en el 2008 escribe al respecto: "Para hacer un recorrido completo, sería necesario abarcar los innumerables ríos de tinta que empezaron a derramarse con enorme fuerza sobre la figura del poeta, máxime tras su fallecimiento. A diario surgen a lo largo y ancho del planeta publicaciones que tratan sobre cualquier aspecto imaginable del que se pueda decir algo tomando como tema a un escritor. Mención especial obtienen los Estados Unidos, donde se le dispensa una millonaria y reciente acogida, que no cesa de aumentar minuto a minuto y cuyo rastro es prácticamente imposible de seguir" (98-99).

tiempo fue surgiendo la inquietud frente a las otras cuatro partes: ¿cómo están construidas? Los estudios revisados se concentraron en los temas, con muy pocas menciones a la forma. Este asunto terminó por marcar el rumbo definitivo de mi investigación: leer la novela prestando atención a su forma, estudiando las estructuras como decisiones conscientes de su creador, y arriesgando afirmaciones sobre la efectividad de esas decisiones en lo que mi interpretación consideró el mensaje ético y estético de la obra.

Por otro lado, este enfoque crítico ve en *2666* una estructura compuesta por tres piezas: dos bloques y una zona de tránsito entre el primero y el segundo. Las cinco partes que conforman la obra, “Críticos”, “Amalfitano”, “Fate”, “Crímenes” y “Archimboldi” se conectan a través de diversos temas y diversos recursos narrativos que conducen a la exaltación y exploración de la dicotomía intelecto-otra racionalidad. Siguiendo esta lectura, la novela estaría constituida por un primer bloque en donde predomina temáticamente lo intelectual y un segundo bloque en donde lo que predomina es el universo de una realidad diferente a la convencional o racional. Ahora, estas dos partes están conectadas por una zona de tránsito, por un espacio narrativo en donde el mundo relatado va perdiendo las anclas intelectuales para sumergirse en el caos. Esta zona es la tercera parte de la novela, *La parte de Fate*.

Efectuar el acercamiento a *2666* desde esta mirada particular, conduce a buscar respuesta para mi problema de investigación: **¿cómo se produce el paso de lo intelectual a la otra racionalidad en la novela y cuál es la función de *La parte de Fate* en dicho tránsito?** Esta pregunta se responderá determinando y analizando las decisiones del autor que se pueden evidenciar desde la estructura de la novela y que hacen que ésta funcione como una eficiente máquina literaria en donde confluyen la intelectualidad, los estados de duerme vela y otras racionalidades posibles. Por otro lado, junto a la cuestión del acercamiento a la tercera parte de la novela como una “bisagra”, algunos de los hallazgos hechos impulsan el interés por estudiar y relacionar el cine y la fotografía con el relato y en particular con la construcción del universo ficcional en *La parte de Fate*: “Algunas películas que Bolaño elige (...) se caracterizan por *repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no*

codificada entre diversos planos existenciales” (Corro Pemjean, 2005, p. 126. La cursiva es mía).

Ahora, ¿cómo estructurar el ejercicio de lectura crítica? Se hace necesario y como primera etapa un estudio de la forma que configura *2666*; esto constituirá el capítulo 1: la forma como ordenación del caos; es decir, las decisiones del autor en torno a la estructura. Se estudiará la forma de cada una de las cinco partes por separado para evidenciar la labor del escritor y analizar sus decisiones estéticas; se entablará un diálogo entre las ideas de Bolaño presentes en algunos de sus escritos no literarios y algunos fragmentos de la novela en donde la dicotomía caos-forma se manifiesta de manera directa. De cada una de las cinco partes se efectuará un comentario general de orden temático-formal, para proponer a continuación un análisis de los bloques de narración, el manejo del tiempo, y el sistema de personajes, y, finalmente, cerrar el estudio con interpretaciones globales sobre lo identificado en los momentos previos. Al finalizar la revisión particular se realizarán propuestas de interpretación sobre la relación entre las cinco partes, y su papel en la unidad formal de la novela.

La siguiente afirmación de Carmen Bustillo, dirigida al estudio sistemático de los personajes literarios, me permite justificar una revisión de los aspectos narrativos arriba mencionados:

la relación que se establezca entre el personaje y los demás elementos del discurso se va a caracterizar por los recursos de que se valga el autor para construirlo, dentro del diseño total de la obra. Por ello, el desmontaje de dichos recursos es indispensable para la exploración del funcionamiento de los personajes... Son tan múltiples, sin embargo, y tan inherentes a la especificidad de cada texto, que sólo podrán ser explorados según cada caso concreto para pasar a su ubicación como producción significativa (1995, p. 57).

Los personajes serán el eje narrativo escogido para la lectura de la forma y de la mayoría de las propuestas estéticas analizadas en el presente trabajo; tal vez sea una redundancia o un despropósito afirmar que Bolaño hace una novela de personajes, ya que no hay novela sin ellos, pero a lo que pretendo llegar y demostrar es que el placer de la lectura en *2666* pasa y se queda en las conexiones que el lector hace con algunos personajes creados por el chileno; no es gratuito que de las cinco partes tres lleven nombres propios y una se refiera a

un grupo de ellos. Son los personajes quienes experimentarán el diseño del universo de ficción creado por Bolaño, y con ellos y por medio de ellos se revisarán los otros recursos narrativos.

Luego de lo anterior, el ejercicio de análisis enfilará rumbo hacia las construcciones conceptuales más importantes de la novela. El problema de investigación tendrá en el capítulo 2: el paso de lo intelectual a la otra racionalidad, su espacio de exposición y sustentación sobre la idea fundamental de esta tesis: el universo ficcional de 2666 está sostenido por una realidad social permeada por la realidad del extrarradio, tal como el narrador lo menciona en *La parte de los críticos*: “A partir de ese momento la realidad... pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver la que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles” (2007, p. 179). En este capítulo se explorará y analizará la construcción de las dos categorías fundamentales del presente estudio: lo intelectual y la otra racionalidad. La revisión del discurso narrativo y de los elementos que permiten el desarrollo de las categorías ya mencionadas conformará el centro y cuerpo del mismo que se abrirá con un análisis del *derroche* como forma cultural latinoamericana que encuentra en la obra de Bolaño un espacio de exposición y desarrollo. El método de lectura y de organización de las categorías sigue, de manera sutil, diríamos escrupulosa, las mismas licencias analíticas utilizadas por Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca*:

¿cómo se puede comprender cuáles son los caracteres comunes de fenómenos diferentes? Se puede ir al azar, catalogando lo que alcancemos a intuir arriesgándonos a cada paso, o bien... se partirá desde un principio general que es el siguiente: si estamos en condiciones de advertir ‘semejanzas’ y ‘diferencias’ entre fenómenos que tienen, por otra parte, una apariencia lejanísima, entonces esto quiere decir que ‘hay algo por debajo’, que más allá de la superficie, existe una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. Una *forma*. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones (1987, p.13).

En la primera parte del segundo capítulo, “Categorías de la razón. El ámbito de la sociedad”, se propondrá un estudio sobre el modo en que el autor desarrolla y utiliza las categorías *movimiento aparente*, *lectura como puente*, *búsqueda*, *traductor-crítico* y

academia, destino, y Occidente, para crear una faceta de su universo narrativo. Luego, en la segunda parte, “Categorías de la realidad otra. El ámbito del extrarradio”, se procederá a hacer el mismo ejercicio de reflexión y análisis con *horror, caos, desierto, lugar de reclusión, sueño, sujetos del abismo, dolor y suicidio*, y su rol en la constitución de la contracara. En una suerte de coda, el concepto de *encubrimiento* se expondrá como parte clave de la estética del autor y sustento de la propuesta interpretativa del segundo bloque. Este encubrimiento encontrará su manifestación más sólida bajo la categoría de *movimiento aparente*.

Para finalizar el ejercicio de lectura crítica propuesto, se llegará, con la claridad suficiente sobre la forma de la novela, al capítulo 3: *Fate* como bisagra, y la cuestión de lo visual en la novela; en él se revisará, luego de lanzar una definición del concepto “bisagra narrativa”, la función estética y narrativa de la tercera parte de *2666* como zona de tránsito dentro de una estructura perfectamente diseñada para que todo el relato de las cinco partes logre solidez como producto estético. Para explicar *La parte de Fate* como bisagra, se explorarán y se comentarán las formas y los recursos utilizados por el autor para crear una realidad de paso, una zona intermedia entre la realidad del primer bloque y la realidad del segundo; todo esto dentro de un apartado titulado “Las formas de la bisagra”. A continuación se realizará un último y muy interesante acercamiento a la novela de Bolaño, incluso productivo y divertido, que revisará el uso que el chileno le da a la imagen en la obra, específicamente la del cine, la de la fotografía y la del mural, para proponerlas como potenciadoras de símbolos, de juego visual y de horizontes de expectativa, así como de múltiples posibilidades interpretativas. Esto con el fin de proponer el nivel de relevancia y la funcionalidad de la imagen en movimiento como recurso de construcción del ambiente y del universo narrativo de la tercera parte de la novela; y de la imagen fija como recurso ético y estético en el universo de *La parte de los crímenes*.

Así pues, los ejercicios de escritura que se presentan a continuación son, en últimas y desde el principio, acercamientos a la novela; no pretenden revelar verdades ni dejar instauradas sentencias sobre la forma en que Bolaño construyó *2666*, o el mecanismo con que la novela se hace unidad y se libera de su creador. Se inscriben, mejor, en la línea de

lectura que propone Susan Sontag a través de la siguiente cuestión: “¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?” (2008, p. 24-25).

Desde ese lugar de enunciación –lanzado al ámbito de la crítica en 1964, eso hay que recordarlo-, el presente trabajo espera convertirse en material de inquietud para aquellos lectores que se hayan acercado antes a la novela. Lo anterior además de sugerencia es también una suerte de publicidad académica. Los acercamientos que se proponen quedan a la espera de lectores que los refuten, cuestionen, critiquen, apoyen o continúen; todos se mantuvieron en una línea de defensa que promulgó Bolaño como su propio acercamiento a lo literario y que se oculta entre la siguiente declaración:

Cuando Borges se muere...Se acaba, sobre todo, el reino del equilibrio. La inteligencia apolínea deja su lugar a la desesperación dionisiaca. El sueño, un sueño muchas veces hipócrita, falso, acomodaticio, cobarde, se convierte en pesadilla, una pesadilla muchas veces honesta, leal, valiente, que actúa sin red de protección, pero pesadilla al fin y al cabo, y, lo que es peor, literariamente pesadillesca, literariamente suicida, literariamente callejón sin salida (2006, p. 24).

Lo que se asoma entre líneas es la sospecha o intuición de que Bolaño buscó la forma equilibrada de comunicar la pesadilla.

Esta lectura, esta investigación siempre tuvo un motor ubicado más cerca del corazón que del cerebro. Intentó responder llamados que la obra hizo durante los momentos de lectura y resolver inquietudes que normalmente surgían cuando me encontraba lejos del libro y sus páginas, camino al trabajo, o creyendo ver una película o creyendo estar teniendo una charla; si se acusare este ejercicio de escritura crítica de falta de rigor investigativo o teórico, gentilmente pido comprensión e invoco a Susan Sontag para que me explique: “Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará” (2008, p. 25) ¿Entra este trabajo dentro del principio de redundancia? ¿Es sólo otra vía, imperfecta de decir la obra?

O por el contrario, ¿pretende que el lector note otras facetas presentes en la misma? Ahora es Wolfgang Iser quien viene en mi ayuda en una cita extensa pero sencilla y fascinante:

En el momento en que intentemos imponer al texto un esquema coherente, surgirán sin remedio discrepancias... Y es su presencia misma la que nos hace penetrar en el texto, obligándonos a realizar un examen creativo, no solamente del texto, sino también de nosotros mismos. Este enfrascamiento del lector es, por supuesto, vital para cualquier tipo de texto, pero en el texto literario nos encontramos con la extraña situación de que el lector no puede saber lo que realmente supone su participación. Sabemos que participamos de ciertas experiencias, pero no sabemos lo que ocurre en el transcurso de este proceso. Este es el motivo por el cual, cuando un libro nos ha impresionado particularmente, sentimos la necesidad de hablar de él... Hemos tenido una experiencia, y ahora queremos conocer conscientemente *aquello* que hemos experimentado. Quizás sea esta la utilidad primordial de la crítica literaria: ayudar a hacer conscientes aquellos aspectos del texto que de otro modo quedarían ocultos (1987, p. 236-37).

Bienvenidos pues, sigan y visiten los acercamientos a 2666 que se ofrecen, y si algo les resulta curioso, extraño o útil, bien puedan hacerse de ello, claro, por favor, no se olviden el crédito.

1. La forma como ordenación del caos

Con un sentido de la simplicidad que puede sorprender, incluso inquietar al lector, Bolaño titula a cada una de sus partes, “La parte de...” y relata lo que anuncia. La complejidad está en otro plano de la obra, en otro ámbito. La primera parte narra la búsqueda de un escritor poco conocido y el deseo de hacerlo grande. Al final dos de los cuatro protagonistas están en México, en una ciudad llamada Santa Teresa, abrumados por un letargo que les impide volver a su realidad cotidiana. La segunda parte va adentrándose en zonas alternas a lo real: El profesor Amalfitano experimenta cambios en su percepción del mundo, a la manera de un tercer ojo que le hace ver y escuchar cosas que no quisiera recibir. Surge un objeto que une dos realidades: el libro del poeta Rafael Dieste, su *Testamento geométrico*; Amalfitano decide colgar este libro de una cuerda en su patio casero. La realidad racional parece alejarse.

La tercera parte deja ver la sombra narrativa, la forma entregada al supuesto azar. Su protagonista, Oscar Fate, inicia una experiencia de carretera que lo terminará arrojando al abismo y a la indeterminación ficcional. Fate se mueve en un universo intermedio que dará la entrada al lector a la vista del precipicio desde el puente de la obra literaria; lo que el lector podrá ver será el abismo iluminado del segundo bloque de la novela.

La cuarta parte nos lleva al centro de la pesadilla. La enumeración cronológica y descripción sistemática de los cuerpos de las mujeres asesinadas alteran cualquier preconcepto de sentido narrativo, cualquier forma que de un relato se pueda esperar. Este es el Bolaño más arriesgado y subversivo. Unos cuantos personajes funcionan como hilos conductores hacia el reporte de los crímenes; tanta realidad que transforma la realidad. La quinta y última parte logra dar inicio a un cierre narrativo que no se concreta. El famoso escritor Archiboldi, tan esquivo para los críticos de la primera parte, se nos presenta con absoluta ligereza literaria. La vida del personaje aparece ante los lectores y conocemos su pasado y sus experiencias críticas²: el horror de la guerra se hace presente; el gran

² La idea de la búsqueda, la desaparición y la aparición inesperada como fundamento estructural de toda la novela es desarrollada de manera muy interesante por Ángeles Donoso Macaya en **Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño**, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 62, num. 2, December, 2009, pp. 125-142.

protagonista del siglo XX ocupa su puesto de privilegio en la prosa de Bolaño. Archimboldi, antes de ser el escritor invisible, vive la segunda guerra mundial. También él termina tomando rumbo hacia México. Hacia Santa Teresa.

Toda la obra es atravesada por la presencia de la muerte de mujeres de Sonora. Este es el hecho ficcional que une las cinco partes: en esta *novela río*, como la llamó su autor³, en esta novela árbol, según uno de sus personajes⁴, las muertas florecidas constituyen la diégesis central. El tronco del árbol o el cauce principal. Los asesinatos en Santa Teresa generan un tono, un ambiente y un aire narrativo que está siempre presente en la lectura; en algunos momentos como una nota sutil, en otros como presencia tensionante, y en otros como el torrente brutal e incontenible que vemos desde el puente construido por la narración.

En la anterior panorámica de *2666* los detalles se pierden, no figura ningún comentario sobre la estructura, sobre el armazón. Toda presentación es injusta e incompleta. Sirve sí como partida. Pero la complejidad está en otro plano, en otro ámbito. Bolaño nos indica un lente especial con el que debemos estudiar su obra: en una entrevista de viejos conocidos, la mexicana Carmen Boullosa pone sobre la mesa el ámbito de la forma: “La maquinaria novelística funciona de la manera más clásica en tus libros: una fábula, una ficción convence al lector al mismo tiempo que lo hace cómplice de la demolición de aquello que el novelista re-cuenta con extrema fidelidad, utilizándolo como el telón de fondo (y la puesta en juicio) de su relato” (2002, p. 108). La respuesta de Bolaño se integra, como veremos, a su visión del objetivo estético literario: “Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden, o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio... la forma busca el artificio, la historia el precipicio” (p. 108).

Con estas palabras el autor ratifica su compromiso con la forma, con la estructura, su visión apolínea de la creación artística. La historia, -que se debe entender aquí como

³ En entrevista con Antonio Lozano, el autor comenta: “*2666* es una obra tan bestial que puede acabar con mi salud, que ya es de por sí delicada. Y eso que al terminar *Los detectives salvajes* me juré no hacer nunca más una novela-río” (Braithwaite, 2006, p. 113).

⁴ Me refiero a la alegoría de la literatura como bosque, que le relata el ex-escritor a Archimboldi (p. 982 ss.)

cultural-, y la trama, -que es ficcional-, deben ser sometidas al genio del creador quien las re-organiza con su elección formal. También se puede concluir que la obra de Bolaño no es melancólica ni oscura ni pesimista. Es una lucha por ordenar el caos, por encender el abismo con más que destellos, y sobre todo por crear puentes para que podamos asomarnos al precipicio y comprender un poco más el mundo, la historia y el comportamiento humano.

Esta relevancia de la forma sobre el tema está presente de manera reiterativa en los textos no literarios y en las declaraciones del chileno. En otra entrevista expone su cartografía escritural al tiempo que deja ver su vínculo con el pensamiento de Borges sobre la ficción:

lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que cambia, lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la “dosis temática”, pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura (Swinburn, 2006, p. 74-75).

Sólo el concepto de “dosificación temática” da para una revisión particular de *2666* y de toda la producción literaria del autor. El presente capítulo es un intento de llevar a cabo de forma general dicha revisión. Se atenderá a la estructura de la novela para explicar la forma de cada una de las partes y cómo se presenta el tema o los temas fundamentales, es decir, cómo funciona la dosificación temática. Con esta tarea creo mantenerme en uno de los mayores intereses declarados del chileno: “Como lectores hemos llegado a un punto en donde, aparentemente, no hay salidas. Como escritores hemos llegado literalmente a un precipicio. No se ve forma de cruzar, pero hay que cruzarlo y ése es nuestro trabajo, encontrar la manera de cruzarlo” (García, 2006, p. 99). Para Bolaño la literatura es una herramienta, un puente para afrontar el abismo del caos que es la Historia, para mantener los ojos abiertos y seguir existiendo con dignidad: “los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal” (Swinburn, 2006, p. 77).

La elección del enfoque a la forma está soportada también por propuestas teóricas como la de José García:

En general, las formas literarias se desarrollan, pues, de manera filogenética. Las formas elaboradas siguen obedeciendo a los principios que rigen las formas simples, pero se han añadido nuevas reglas de uso que sobredeterminan el funcionamiento e interpretación de estos mecanismos básicos. En el caso de la narración se observa un desplazamiento del centro de gravedad del plano de la *acción* hacia el plano del *discurso*... De esta manera, la forma contiene la historia” (2009, “1.2.8. Transformaciones de la acción”, par. 6).

o como la de Ángeles Donoso Macaya (2009) en su artículo “Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño” en el que la autora demuestra que la novela presenta una posición política que da forma a la ficción. Esta postura crítica se distancia de la lectura que ve lo político en la obra de Bolaño como parte del contenido, del mensaje que el autor expresa. Así, Donoso Macaya mira la estructura narrativa, en especial la de las dos últimas partes de la novela, como el resultado de la posición política del autor: habla de la relación entre estética y riesgo formal, y cómo el resultado de dicha relación es la actitud política del autor; entonces en Bolaño el resultado se evidencia en la propuesta formal y no en la propuesta temática.

Así pues, junto al alto número de estudios que se ha concentrado en los argumentos y temas de la producción literaria de Bolaño, es necesario mirar la estructura y estudiarla como propuesta estética para entender otro aporte del chileno a la literatura, el de la reformulación del código de la técnica; como menciona José García: “Un proceso de hipercodificación presupone la existencia de un código nuevo. Por lo tanto no asistimos a la muerte de la novela, sino a su evolución. Las viejas técnicas no son eliminadas, sino más bien asimiladas por las nuevas: pasan a funcionar como elementos constitutivos en una estructura más compleja” (2009, “1.2.8. Transformaciones de la acción”, par. 1).

Todo lo anterior para informar al lector que se realizará a continuación un breve comentario de las generalidades de cada parte de la novela proponiendo su tema o temas fundamentales, su organización por bloques narrativos, el manejo del tiempo y la función del sistema de personajes.

1.1 Estructura de *La parte de los críticos*

1.1.1 Generalidades

De nuevo, como isotopía en la obra de Bolaño, el relato se va construyendo desde una búsqueda. De nuevo el intento, en este caso de críticos literarios, de eruditos filólogos, por levantar las capas del tiempo y hacer surgir del pasado, de la historia, las partes complementarias, los restos sepultados de aquello incompleto que se posee en el presente. Lectores que descubren a un autor, y acceden al goce estético consecuente; la perturbación generada por la obra literaria transforma sus vidas. La lectura como base narrativa. En su empresa encuentran a la esposa del editor del invisible Archiboldi, y es en su boca que Bolaño signa el fracaso ineludible de los críticos: “La única persona en la editorial que conocía a la perfección la obra de Archiboldi –dijo la señora Bubis- fue el señor Bubis, que le publicó todos sus libros. Pero ella se preguntaba (y de paso les preguntaba a ellos) hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro” (2007, p.44).

Por otro lado, el relato que se presenta en tercera persona con una omnisciencia total y una total conciencia de su rol en la obra, genera más incertidumbres que certezas; ¿por qué Bolaño escoge un narrador del siglo XIX? : “Y ya que hemos mencionado a los griegos no estaría de más decir que...” (p. 67). Una voz que no opina en primera persona del singular sino del plural: “Llegados a este punto es necesario aclarar algo para el buen (o mal) entendimiento del texto” (p. 80). Un narrador que pone en crisis los conceptos *heterodiegético* y *extradiegético*⁵ y que se encuentra ubicado en un lugar de enunciación muy lejano al lugar de los acontecimientos: “Mientras el avión de Espinoza lo llevaba de vuelta a Madrid, éste, al contrario que Pelletier, pensaba en lo que él creía la última novela de Archiboldi” (p. 87. el subrayado es mío). El narrador que parece conocer en abundancia y profundidad la obra del alemán, evidencia la falta de ese saber en el joven lector francés, por ejemplo, pero deja claro que esa ignorancia no anula el goce estético, la fuerza transgresora de la obra; “deslumbramiento y admiración”. Su lugar de enunciación se ubica en el siglo XXI, o más allá, en el XXVII, o más allá: “Conseguir aunque fuera en

⁵ La terminología de Gerard Genette puede consultarse en: (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York, Ithaca; o también en “Voice”, (1996), Onega S. y García Landa, A. (Edits.), *Narratology*, New York, Longman, pp. 172-189.

París, libros de Benno von Archimboldi en los años ochenta del siglo XX no era en modo alguno una labor que no entrañara múltiples dificultades” (p. 15).

Su actitud y su tono refuerzan la inestabilidad del tema base de toda la obra: la búsqueda; su enorme control de la narración nos permite ver los personajes en un estado permanente de duda y fracaso, como cuando se da la enorme licencia de hacer una digresión del mismo tamaño en la que para “señalar” al lector, todo el comentario aparece entre paréntesis: “(Y llegados a este punto hay que decir que es cierto el refrán que dice” (p. 99); estas conductas nos permite apreciar su claro autoconocimiento del ser narrador, muy en la línea cuyo punto de partida y de cierre definiera Cervantes; una digresión que ilustra y enriquece la caracterización de los personajes y nos permite comprender sus verdaderos intereses en medio de intereses generales y ajenos, un juego doble, un movimiento aparente, que avanza en su explicación hasta completar 382 palabras, toda la página 100 de la edición Narrativas Hispánicas del 2007, y que termina como sigue: “o tal vez una palabra y una frase: *quíereme, déjame quererte*, pero que nadie, evidentemente entendía.)” (p. 99). Punto aparte y el relato cambia de rumbo o recupera su cauce central, mas no principal, para el caso la triada amorosa del francés, la inglesa y el español. Algo más: en toda la digresión, en toda la parrafada hay un solo punto, el final. Bolaño y la forma. Nunca Bolaño y los temas o el tema.

1.1.2 Bloques de narración

La estructura escogida por Bolaño para esta parte es la que hizo famoso al joven Vargas Llosa y que él mismo llamó de *los vasos comunicantes* (2011): un conflicto general que va dejando aflorar, aparecer o encontrar⁶ nuevos conflictos, conectados todos entre sí, aportando densidad narrativa y complejizando el universo ficcional con nuevos personajes y nuevos eventos. Así pues, tenemos un relato base, la búsqueda del autor invisible, que adquiere una forma de rizoma presente desde el inicio mismo. Puestos a revisar, se proponen cuatro bloques narrativos y 27 historias (ver tabla 1).

En el primer bloque narrativo unos jóvenes lectores descubren un autor olvidado, y juntos, lector y autor, al cabo de una crisis, salen del anonimato en su país natal. Una

⁶ Para Donoso Macaya “2666 pone en evidencia aquella relación fundamental que existe entre los modos de ordenamiento de la ficción y los posibles modos de aparición” (2009, p. 131).

voluntad de hierro une a los tres filólogos, y un placer explícito o no por la lectura de la obra une a los cuatro críticos, conectados todos por Archimboldi. Se trata pues de la fascinación por la literatura, de las reacciones fisiológicas y mentales ocasionadas por ésta. El segundo bloque narrativo es el de la academia; se relata el periplo por Europa a través de eventos académicos sobre la literatura y poco a poco sobre el autor de culto. Un tercer bloque en esta primera parte podría llamarse *el proceso hacia la obsesión*; desde los primeros comentarios sobre querer saber de Archimboldi, sobre querer verlo, hasta el viaje a San Teresa. Para concluir con un cuarto bloque constituido por Santa Teresa que deja a dos de los protagonistas en un estado de letárgica inmovilidad condenándolos a la indecisión, a la vida básica, al fin de la búsqueda o la aceptación de la absoluta imposibilidad de terminarla, y que prepara las partes dos, tres y cuatro: ¿los que logran abandonar Latinoamérica se salvan?

Esta *parte de los críticos*, así como las otras cuatro, cada una con su forma particular, se rige por la norma de la *dosis temática*; aplicada a la estructura propuesta para esta primera parte permite las siguientes afirmaciones: si asumimos que el eje o argumento central es la *historia de la ausencia invisibilidad de Archimboldi: la nada*, entonces podemos apreciar cómo éste se esparce por las 27 historias identificadas y cómo Bolaño crea otros pequeños cauces, otras tramas que a su vez va dosificando; algunas serán sólo pequeños destellos en el universo ficcional, otras serán como cometas y las más importantes serán los planetas (me siento poseído por el espíritu ilustrado de Barry Seaman⁷). Así, en los cuatro bloques o apartados, el relato avanzará por el cauce principal (descubrimiento y búsqueda de Archimboldi) y por dosis temáticas de otros argumentos (la triada amorosa, las pistas sobre el autor invisible, la presencia del horror y de la realidad otra, las parábolas o alegorías sobre estética, los anuncios del gran cauce central de toda la novela).

⁷ Dentro de los personajes entrañables, retorcidos, rescatados del extrarradio, Barry Seaman, desde mi valoración como lector hedonista, es uno de los más completos y divertidos de los creados por Bolaño. Más adelante en este trabajo será comentado con algún detalle y su espíritu reaparecerá en otro par de ocasiones.

El resultado es una obra poliédrica o fractal⁸, como la bautizó el crítico español Ignacio Echevarría (2008), en la que resalta el placer como fuente y luz. El placer de la escritura que se puede reconocer en la selección de la voz narrativa, en el uso del sueño como potenciador ficcional, en la isotopía del viaje y de la búsqueda del amor. Y a su vez el placer de la lectura que se activa como reflejo del placer que sucede en la ficción y como reacción a los atisbos del abismo, del caos y del horror.

Sobre la estructura del viaje, del movimiento aparente, vemos cómo, a medida que avanza el relato, Inglaterra se convierte poco a poco en el centro de las acciones, de los encuentros, de los giros o círculos marcados por los personajes: fuegos de artificio que se extinguen sin dejar finales. Pero que se abandona por la incursión de lo latinoamericano en el personaje de Rodolfo Alatorre, leve archimboldiano de México. Tenemos aquí un bloque inserto en un bloque, una clara *metalepsis* que va a alterar la realidad de los personajes y el territorio de la ficción llevando a tres de los protagonistas al desierto de Sonora, al caos latinoamericano, al *basural* y *manicomio de Europa*⁹.

1.1.3 Manejo del tiempo

La parte de los críticos abarca aproximadamente 18 años de la vida de los cuatro protagonistas. El inicio del tiempo interno de lo relatado es la navidad de 1980, lo que se relata es un descubrimiento: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue...” (p. 15); el final del tiempo, el marcador que se detiene no está definido, queda en el desocupado lector *buscar una señal*; la cronología tan evidente, explicitada por el narrador en Europa, se esfuma en Latinoamérica; los archimboldianos en Santa Teresa sufren de la anulación del tiempo y del estancamiento de los intereses, para terminar viviendo un tiempo privado, distanciados del tiempo social.

Dentro del rigor temporal hay pocas irregularidades si descontamos las necesarias elipsis para el buen funcionamiento de todo relato: una serie de yuxtaposiciones en las

⁸ En su libro *La era neobarroca* (1987), Omar Calabrese dedica una sección (“Desorden y caos”) a la presencia de las formas fractales en la cultura del siglo XX. Su contextualización es mucho más amplia que la presentada por Ignacio Echevarría en “Bolaño extraterritorial”.

⁹ Ambas son apreciaciones de Bolaño. La primera es mentada por Boris Yeltsin en el sueño que cierra *La parte de Amalfitano*, la segunda la dice el autor en una entrevista del 2002 para la revista *Le Matricule des Anges* (ver Braithwaite, A. (2006), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*).

presentaciones del descubrimiento literario y ascenso profesional de cada uno de los cuatro protagonistas que oscila entre 1976 y 1993 y cuyo referente son las lecturas y traducciones hechas a la obra de Archimboldi; una serie breve de analepsis que llevan al lector hasta 1949 para mostrarle a un joven Archimboldi refundido en el anonimato de los sin fama y desde allí hasta el lejano 1927 (o 1928) para enseñarle el derroche latinoamericano encarnado en un pequeño gauchito que pudo asesinar a una alemana adinerada. Por otro lado, algunas de las 27 historias son relatos del pasado lejano o cercano, concreto o indefinido de uno u otro personaje, y construyen los vasos comunicantes en los que se convierten en creadores de narración. No hay anticipaciones, no hay prolepsis. La tensión no se logra a través de la indagación sino del conocimiento progresivo de lo buscado.

Las acciones se condensan en los últimos cinco años (1988-93) para finalmente perder secuencialidad cronológica explícita desde el arribo a México: “El paso de los meses y de los años que suele ser callado y cruel” (p. 19), comenta el narrador. Los personajes entran junto con el tiempo en el caos; el relato también se hace poliédrico en el paso del tiempo, simultáneo, indefinido. La memoria desaparece en Santa Teresa, sólo hay presente y fractura: Norton, la inglesa que abandona el desierto, escribe desde Europa y puede recordar y relatar su memoria. Norton es la única con pasado, con historia previa al descubrimiento del libro y del autor invisible.

1.1.4 Personajes

¿Cómo están diseñados estos personajes? ¿Los acompañamos en sus conflictos espirituales? ¿O, por el contrario, los acompañamos en sus conflictos externos, mundanos? Para responder a estas inquietudes, nada difíciles ni brillantes por demás, tenemos que verlos actuar: notaremos que son el resultado de sus deseos y de sus logros. Luego de pasar por una etapa de formación intelectual y académica hasta hacerse críticos, -este es el inicio de la obra-, parten en el viaje del descubrimiento, del amor y la obsesión por la fama: “Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano” (p. 142). Ellos son lo que logran hacer con y del mundo: “Los tres poseían una voluntad de hierro... Liz Norton, por el contrario, no era lo que comúnmente se llama una mujer con gran voluntad” (p. 21). Los cuatro giran alrededor de la obra, de la literatura, pero sus mecanismos de movilidad no son los mismos; las

diferencias en la visión de mundo son las diferencias en la lectura: “Para ella la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier” (p. 22). Juntos se activa el quinto personaje. El ausente. La búsqueda. El escritor misterioso, escondido, oculto, del que todos hablan y nadie conoce.

Es muy importante la figura del traductor como descubridor y promotor de la obra de arte. Los personajes se construyen a partir de la idea de la vida que se ocupa con la literatura. La vida que encuentra un fin en lo literario. En cuanto a la relación de los cuatro, como ya se mencionó arriba, el amor es el cohesionante y para que la imagen no pase de la sensualidad, del deseo y de la complicidad del lector, hacia un posible rechazo impregnado de hilaridad ante la imagen de un cuarteto amoroso al estilo “tres mosqueteros y D’Artagnan”, Bolaño hace a Morini inválido, parco, silencioso. La minusvalía de Morini permite que la narración lo abandone por más tiempo sin desmedro de la verosimilitud ni de la solidez del personaje; neutraliza su posible enfrentamiento sexual con los otros dos, y finalmente logra la ironía y el guiño del creador ante el desenlace de las emociones y los sentimientos: él, gato lastimado, se queda con la chica.

Por otro lado, es Morini el primero en vincularse con las mujeres asesinadas de Sonora a través de la lectura de un artículo escrito por una periodista italiana; aunque “Una hora después ya había olvidado por completo el asunto” (p. 64). Los dos viajeros que zozobran en la realidad rasgada de Santa Teresa se enteran de las muertas por medio de unos universitarios con quienes van, junto con Amalfitano, a un bar latinoamericano, del exótico extrarradio con arena para pelea de gallos. En ese recuerdo de Espinoza se puede percibir la desmesura que constituirá la cuarta parte de la novela: “el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían” (p. 181). Al igual que en la lectura que hace Morini del artículo de la italiana, la información se diluye en el tiempo y la realidad: “Cuando salió del baño no había nadie, sólo el ruido de la música del bar que llegaba ligeramente atenuada y un ruido, más bajo, espasmódico, de cañerías. ¿Quién nos trajo de vuelta al hotel?, pensó” (p. 182).

En el final del relato Pelletier se refugia en la lectura. Allí encuentra a Archiomboldi. Espinoza en el sexo, una suerte de amor libre, y Norton, la medusa, se refugia en la paz de

la agonía de un sabio inválido. Lo que habían reconocido como un anuncio de su destino se confirmó:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archiboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archiboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. Dicho en una palabra: Pelletier y Espinoza comprendieron en Sankt Pauli y después en la casa de la señora Bubis... que querían hacer el amor y no la guerra (p. 47).

Por su parte Norton escribe, y relata una fugaz revelación: en Londres, en la galería en la que se exhibe la obra del automutilado Edward Johns se entera de la muerte de éste; su sorpresa hace que una pareja de asistentes la miren extrañados como si ella fuera “un cuadro viviente (e inacabado) que de pronto se entera de la muerte de su pintor” (p. 195). ¿En qué lugar, en qué bar de todos los creados en 2666 ella y otros personajes podrían enterarse de la muerte de Bolaño?

1.1.5 Cierre

La historia de 2666 empieza en la navidad de 1980. ¿Cuándo empieza la historia, no la prehistoria, literaria de Bolaño? En el prólogo a la novela *Amberes* (2002) él mismo nos da una pista para que nos arrojemos al abismo de las interpretaciones delirantes: “No creía que iba a vivir más allá de los treintaicinco años. Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió” (p. 11).

La escritura de Bolaño es un trasegar continuo por una búsqueda en la que no está en juego nada vital; una búsqueda como un juego, algo a lo que se llega como consecuencia lógica y casi esperada, aceptada de tan desapercibida, un hacer tan unido a la vida misma que resulta espontáneo, lógico, inevitable e inaplazable. *La parte de los críticos* inicia con una prosa presentada como un mensaje en clave Morse: párrafos cortos y algunos menos cortos y otros cortos. Como un inicio difícil, demasiado concreto, unos primeros trazos rápidos e iluminados, que van dando paso a una prosa más asentada, de mayor continuidad, párrafos largos con pocos puntos. El relato se construye con *cuadros* narrativos, no hay ninguna intriga manifiesta, ninguna tensión, ningún problema fundamental. Sólo amagos de conflicto, pequeños brillos de historia que mueren rápidamente. El relato es un navegar por

el mundo, en donde ni siquiera lo posiblemente trascendente como el amor o la búsqueda de la realidad de la ficción (un autor inexistente del que sólo se conocen sus libros –acaso el autor ideal-), marca el ritmo y el derrotero de las acciones.

Ya en Santa Teresa, absorbidos por la inacción y la pesadez del mundo latinoamericano, los dos críticos que aparentan al lector persistir en su búsqueda en este lado del atlántico (Norton reconoció que su búsqueda tenía como escenario Europa), asumen la pérdida del amor y la pérdida de la gloria cultural de formas diferentes: Espinoza conquista a una nativa. Pelletier, quien al final de esta parte resume nuestro “fracaso” y su condición existencial al comentar a Espinoza que lo más cerca que estarán jamás de Archiboldi es así, en la misma ciudad, con la certeza nunca comprobada de que el alemán también se encuentra en Santa Teresa, asume la relectura de las obras de Archiboldi como un paliativo para nuestra frustración: leerlo es tenerlo, atraparlo, sujetarlo con las dos manos, y sin embargo tener la certeza de que nunca se poseerá en su totalidad; como en la lectura de sus novelas en donde se tiene al autor pero no se tiene, así Pelletier y Espinoza tienen a Archiboldi caminando las mismas calles, mirando el mismo mundo, habitando los mismo lugares, sin poder nunca verlo a los ojos, descubrirlo. Esta es la obra de Bolaño: tenemos en nuestras manos el misterio, la verdad o la razón del caos y el horror, y es lo más cerca que estaremos de comprenderla, gracias al puente que es la novela, la creación estética. Quizá la ironía de la obra también involucre el hecho de ver *La parte de los críticos* como un manual de estudios literarios.

1.2 Estructura de *La parte de Amalfitano*

1.2.1 Generalidades

Así como los críticos tienen a su escritor fantasma (Archiboldi), también Amalfitano lo encuentra: se trata del gallego Rafael Dieste, poeta y matemático cuyo libro *Testamento geométrico* el profesor chileno encuentra embalado del reciente viaje desde Barcelona, pero que sabe no le pertenece y obsesiona saber cómo llegó allí. Un misterio que no tendrá solución... como todos demás misterios de Bolaño. Dieste es un autor

gallego real. Intromisión de la historia dentro de la ficción¹⁰. Tenemos en esta parte, de nuevo, la vida cuyo sentido está señalado por un libro, por la literatura, y también el reflejo de la historia de Hispanoamérica como trasegar de un lado a otro del océano: de un exilio a otro, de una acogida a una fuga: de la España aterrada por la persecución franquista al México y al Cono Sur que los recibe, para años más tarde pasar al Chile aterrado por la persecución de la dictadura de Pinochet al México y a la España que los protege, que los salva; del México corrupto y en ruinas intelectuales a la Europa vieja, sabia y comprensiva; de la Europa y la Barcelona neofascista al México que asesina mujeres de forma sistemática. De un horror a otro, de un caos a otro cuyos testigos clave son los exiliados. Amalfitano, Dieste, Bolaño.

El narrador, de nuevo, es prototípico del siglo XIX y a la vez desenfadado como el del siglo XVI, el de la novela picaresca; es más, juega a hablar como un ibérico: “La locura es contagiosa, pensó Amalfitano... mientras el cielo se cerraba de repente y ya no se podía ver la luna ni las estrellas ni las luces errantes que es fama que se observan, sin necesidad de catalejos” (p. 228). Un narrador muy ibérico para un relato de la desgracia y la deshonra ibérica. Al igual que en la de los críticos, en esta el autor utiliza el recurso de la permeación de la voz narradora en la voz del personaje que relata, o, para el caso, escribe. No leemos directamente las cartas de Lola a Amalfitano, leemos las cartas contadas, relatadas por el narrador omnisciente. Un narrador médium: “Después Lola evocaba otra vez la noche aquella... Yo entonces no sabía nada de ti” (p. 216). El narrador deja que el personaje hable a través de su voz. Las interferencias o las intervenciones de éste en comparación al de la primera parte son menos agresivas, menos invasivas sobre la realidad que se relata.

1.2.2 Bloques de narración

La parte de Amalfitano como *la de Fate* comienza con una introspección, con un ejercicio de reflexión, una suerte de soliloquio; con preguntas en forma de monólogo que pretenden aclarar una situación existencial. Bien mirado anticipa la voz que aparecerá en la

¹⁰ Para ampliar en la cuestión de las intromisiones de personajes reales en la ficción véase el libro de Carmen Bustillo (1995), *El ente de papel*. Sobre las transferencias entre historia y literatura véase “Re-presentig de past” de Linda Hutcheon (2005b); también de esta autora varias secciones de *A poetics of postmodernism* (2005a).

vida del chileno para atormentarlo y hacerle compañía; para evitar que se vuelva loco. El tono con que se presenta al personaje está conformado por trazos breves, brillantes y cotidianos; un tono medio, comprensivo, de cuento infantil para un personaje medio. El silencio es protagonista. El silencio como ambientación para la memoria, la reflexión y el surgimiento de la realidad otra.

Luego de los trazos básicos, -trazos básicos y geniales, pura economía narrativa; las deudas de Bolaño con el cine, y sus diálogos con el cine-, para caracterizar al personaje, el espacio y la realidad ficcional saltan a otro tiempo y a otro lugar para presentar a Lola, la mujer del chileno. El relato abandona a Amalfitano como si él fuera prescindible en la historia de su propia vida. El personaje existe porque está vinculado a un pasado; no por él mismo; en una nueva realidad –Santa Teresa- sólo queda el territorio del pasado para seguir siendo.

Podemos proponer que *La parte de Amalfitano* inicia con una suerte de introducción que ubica al protagonista en un espacio nuevo y que juega con la ironía de presentarlo como un señor feudal de un patio trasero asaltado por la nostalgia. Con esto un primer bloque de narración estaría conformado por dicha nostalgia: la historia de Lola. Se trata de un relato de viaje. En este motivo se puede identificar una copia o un reflejo, o el negativo o positivo de la visita que hacen los críticos de la primera parte al manicomio de Edward Johns: Lola quiere volver a ver a su poeta-profeta y para ello viaja a un psiquiátrico de España. Tenemos pues un bloque estructurado por la memoria de la lectura que, de las cartas de Lola, hace Amalfitano; no en Santa Teresa, sino en Barcelona. Dentro de estas cartas se relatan algunos recuerdos: analepsis dentro de una analepsis. Es pues un bloque narrativo sobre la búsqueda y hallazgo de un poeta maldito que contiene tres historias: la del viaje de Lola, la de la movida barcelonesa y la del taxista Larrazabal; todos relatos del extrarradio. Droga y existencia. La vida de la realidad otra.

El tono del bloque de Lola es decididamente jocoso y desenfadado, y sicótico. Como queriendo imitar la personalidad de sus protagonistas: “Y luego le dijo lo que de verdad quería decirle: que ella sabía que él no era homosexual... que estaba preso y que deseaba huir... que el amor maltratado, mutilado... que la esperanza era su plan... fugarse del manicomio con ella y emprender el camino de Francia. ¿Y esta qué? Preguntó el poeta que tomaba dieciséis pastillas diarias y escribía sobre sus visiones, señalando a Imma” (p. 222).

La historia de Lola, Imma, sus viajes y su encuentro con el poeta demente en el sanatorio, y la historia de Larrazábal, el taxista que gusta del sexo en los cementerios, y la historia de la partida de Lola hacia Francia y su contagio de sida... todo contado por sus cartas a Amalfitano, un relato en el que no se puede confiar demasiado si se tiene en cuenta que la historia del encuentro sexual entre ella y el poeta nunca sucedió según recuerda el profesor chileno.

En medio del primer bloque aparece una muy breve escena para recordarle al lector cuál es el punto de origen de toda la analepsis: Amalfitano sentado en el porche de su casa alquilada en Santa Teresa. Esta es una estrategia que se puede vincular también con las formas cinematográficas, que seguramente la tomaron de los relatos decimonónicos. Un vínculo trans-temporal gracias a una frase: imagen de Amalfitano en su soledad y regreso a la lectura de las cartas de Lola y de allí a su viaje. El bloque va terminando con las últimas noticias de Lola, su breve búsqueda del hogar, de Amalfitano y su hija Rosa. Ya el foco del relato se mueve hacia la soledad del exiliado chileno en México.

Entre el primero y el segundo bloque hay una suerte de exordio un poco brechtiano, si se quiere, que permite un tránsito eficaz y ágil hacia el presente de la narración: Santa Teresa-Amalfitano: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar” (p. 239). El segundo bloque es el del *Testamento geométrico*, su aparición, el intento de integrarlo a la realidad racional y su final como *ready made*. Este bloque se puede dividir en tres momentos: primero el repaso de la vida y obra de Rafael Dieste, poeta español que escribe sobre geometría; seguido por la búsqueda del origen imposible del libro como objeto cultural: librerías, editoriales, lectores; para concluir con la aparición de los dibujos geométricos -aquí un eco, un fractal de *Los detectives salvajes* y sus dibujos juguetones sobre la realidad del extrarradio-, que ya no intentan explicar la presencia del libro en Santa Teresa sino la realidad misma y en particular la realidad percibida por Amalfitano.

A partir de ese momento el relato se cierra sobre el profesor chileno y va presentando las diferentes manifestaciones de la realidad otra. Un tercer bloque de narración es el del tiempo anulado; el del ostracismo al que se condena Amalfitano: vivir de los recuerdos y luchar contra una realidad brutal sólo con un libro de geometría y un cordel. El tiempo de las reflexiones del filósofo encallado en Latinoamérica. En este bloque aparece la

evocación de un diálogo entre el protagonista y su padre cuyo tema fue la mariconería endémica de los chilenos; un dialogo similar aparecerá como un reflejo en *La parte de Archimboldi* cuando el niño Reiter y su padre hablan sobre los cerdos patronímicos del mundo occidental de cuya lista sólo se salvaban los prusianos. Este juego tiene también una voz pasada en *Los detectives salvajes* con la jerarquización de los poetas latinoamericanos en un delirante y divertidísimo organigrama de la mariconería literaria. Bolaño y su goce con las listas, con las jerarquizaciones y caracterizaciones; Bolaño jugando juegos borgianos. En esa misma línea, encontramos la reconstrucción del *ready made* de Marcel Duchamp y una suerte de digresión que se desvanece para volver al presente de la narración: “su vida entera (la de Duchamp) fue un *ready made*, que es una forma de apaciguar el destino y al mismo tiempo enviar señales de alarma” (p. 245).

El cuarto bloque es el de la voz de la realidad otra. El de la alteración de la frágil e inestable realidad del profesor de filosofía. La cercanía de la locura. Es a partir de la inmovilidad de los bloques anteriores que la incursión de la voz de la realidad otra adquiere fuerza y marca el relato. En este momento de la narración aparece también la “fuga” dominical a un merendero y los sueños de Amalfitano al regreso de la misma; surge el mensaje de la “historia descompuesta”. La realidad se hace volátil para el profesor chileno: “Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable... que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa... imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos” (p. 265). Una escena de esta parte, con unidad propia y que se puede vincular con el espíritu de todo el bloque, es el que presenta a Amalfitano fuera de su casa, en un estado de movilidad aparente, más bien en un devenir: un micro viaje a las afueras de la ciudad, la aparición de lo anormal: el hijo del decano, el mezcal “Los suicidas”, el bar de la realidad otra, el sueño y sus mensajes incomprensibles y revelaciones fugaces. El cambio en el protagonista, la formación de un caparazón en su estado de ánimo, la danza en la cuerda floja de la cordura.

Igualmente, dentro de este último bloque surge el relato de la obra de Lonko Kilapán, el libro de historia chilena; una suerte de digresión para mostrar una versión de la “historia descompuesta”. A partir de este momento se van alternando, como al final de la primera

parte, las acciones de los personajes y la lectura; las acciones que guardan un secreto imposible de revelar, la lectura que contiene una clave imposible de comprender.

¿Qué sostiene este segundo gran relato de la novela? La incursión de la realidad otra; el *ready made*: “dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (p. 251); la existencia en el abismo, en Santa Teresa; la voz de la realidad otra, el libro de Kilapán, el juego intelectual que pretende una lucha entre la razón y la locura; Chile, la presencia de Chile y del horror de la historia violada y desmembrada. Todo el relato está signado por la perturbación de la realidad. Se trata de una constatación desde ojos académico-filosóficos de la rajadura de la racionalidad, de la presencia de lo otro; el libro de origen imposible es la primera evidencia. Para Bolaño todo esto hace parte de su visión ética y estética de la realidad latinoamericana: “Lo mejor de Latinoamérica son nuestros suicidas, voluntarios o no. Tenemos los peores políticos del mundo, los peores capitalistas del mundo, los peores escritores del mundo. En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo. Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka” (2006, p. 96).

Se puede decir que toda esta segunda parte de *2666* es el repaso por la intrascendencia, por la vida inútil de un académico. Y al mismo tiempo por la trascendencia de la realidad otra; la experiencia personal, inapreciable en el mundo racional y global, de un personaje que aunque pertenece a la institucionalidad es también un exiliado académico y un exiliado del mundo entero, incluso de la vida; mas no de la existencia. Bolaño nos regala un retrato delirante de un pequeño funcionario: “El personaje tiene su propia perspectiva sobre la acción, un pequeño modelo del mundo. De la misma manera la tiene el autor sobre la realidad que interpreta y transforma en un acto de imaginación” (García J., 2009, “2.4.2.1 Definición”, p. 1). Una pequeña puesta en escena desde la que se pretende hallar el sentido de una existencia o de unas decisiones tomadas, para lo que es necesario la irrupción de lo extraño, lo inquietante: un libro de origen imposible, una voz de otra dimensión. Si hay algo que se busca en esta parte, eso es la comprensión: del pasado de un libro, de la última etapa en el recorrido físico por el mundo, por la soledad, de la resistencia increíble de la sensatez sobre el delirio, de la historia de la violencia y la violación a la realidad y a la historia. Como recurso narrativo los *vasos comunicantes* también están

presentes, pero a otro nivel. A un nivel bajo. Bolaño quiere mantenernos en la vida de Amalfitano, sin distracciones fuera de ella, en su casa, en la búsqueda de la comprensión.

1.2.3 Manejo del tiempo

La parte de Amalfitano comienza y termina en 1995, es más, lo relatado cubre tal vez un mes, unos días más, unos días menos. Se trata del “asentamiento” fallido del personaje en Santa Teresa: una semana después de que arriba con su hija y los días en que la realidad otra hace su aparición y trastoca la vida del chileno para siempre. Si vinculamos la manifestación de mujeres en contra de los hechos criminales en Santa Teresa, en la que encuentra Amalfitano a su hija Rosa y la profesora Pérez, con la cronología de la cuarta parte de la novela, entonces el año es 1995 y el mes es julio: “En mayo, por otra parte, no apareció asesinada ninguna mujer en Santa Teresa y lo mismo se repitió durante el mes de junio. Pero en julio aparecieron dos muertas y las primeras protestas de una asociación feminista” (p. 568). Su hija tiene 17 años, el 50.

Como ya se mencionó, luego de presentado el protagonista se hace una analepsis a España, a la historia de Lola quince años atrás. Bolaño homenajea a su manera a los hippies ochenteros que vagan y trabajan a través de Europa; a los locos consumidores de droga que viven su vida enganchados a la poesía en particular y al arte en general, que vivieron en una batalla permanente contra la realidad determinada por las instituciones y murieron de sida. La narración se constituye a partir de esa analepsis en juego como posibilidad infinita: una, la de las cartas de Lola, nos envía, con un nuevo salto, hasta un pasado inexistente unos cuantos años antes de Amalfitano. Un relato que contiene otro relato. Un vaso comunicante a otra dimensión de realidad: Lola recuerda el encuentro con el poeta antes de que Amalfitano lo haya integrado en el tiempo y el espacio de Lola; juego semejante al del autor alemán que viaja por México antes de partir de Europa.

Más adelante el relato avanzará cronológicamente desde el hallazgo del libro de origen imposible e irá intercalando o insertando, en una metalepsis de artesanía, analepsis y digresiones. La digresión del *ready made* nos deja ver aspectos particulares del narrador: su conocimiento intelectual, su conocimiento del tema. Similar al narrador de la primera parte pero distinto en el tono, en los detalles. Terminada la gran analepsis de Lola, el tiempo

transcurre lento, apacible, peligrosamente tranquilo sobre esas primeras semanas de Amalfitano en Santa Teresa.

1.2.4 Personajes

¿Qué es Amalfitano? Se refiere a la persona nacida en Amalfi, una pequeña comunidad costera de Italia que tuvo un enorme esplendor hasta el siglo XII cuando declinó lentamente hasta convertirse en atractivo turístico. Nombre perfecto para el personaje chileno que parece varado, encallado en las orillas del desierto de Sonora luego de una lumbre intensa pero corta. Ya desde su aparición en la primera parte de la novela el profesor chileno se enmarca en un mínimo grupo de parias cuya única dignidad está en la preservación de un espíritu crítico intransigible. En una charla con los críticos europeos, expone su teoría sobre la relación entre los intelectuales latinoamericanos y el poder: “En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el estado” (p. 161).

Oscar Amalfitano. La desgracia del chileno que se siente fuera de la realidad habitando el centro del caos. El agujero negro que es Santa Teresa. El profesor de filosofía que vive una vida paralizada: “Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo de un jardín. Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. Tenía un sueldo mensual” (p. 211). ¿Es este el personaje perfecto para la aparición de la realidad otra? El diálogo consigo mismo al inicio del relato presenta a un personaje aislado sin interlocutor en su realidad académica. La historia de Amalfitano sólo funciona por la existencia de Lola y Rosa en Barcelona, memorias de lo real-tangible, y por la existencia de la voz y del libro de origen imposible, presencias de la realidad otra. Recordada por el profesor chileno mientras contempla su desastrado patio en Santa Teresa, Sonora, México, Lola quien vive en el extrarradio existe y se mueve en el relato para oponerse a Amalfitano, paralizado, evocador, nostálgico, desubicado, introspectivo.

Lola, la madre de Rosa, es el negativo, el sol negro que ilumina a Amalfitano y da forma a la sombra que es. Se trata de una unión de opuestos sólo posible porque ninguno pretende modificar al otro. El hecho de que Lola dé cuenta de una realidad distinta a la

compartida con Amalfitano puede verse como indicio de lo que le sucederá a él en Santa Teresa: su esposa o su mujer hace el amor con un poeta antes de conocer al chileno quien es el que le da a conocer al poeta. Como el libro de Dieste, como el Archimboldi que ya estuvo en México antes de que Lotte, su hermana, le pidiera hacerlo. La realidad surge sobrepuesta, dislocada. La realidad otra.

Como en la primera parte, en esta hay un autor o un intelectual, un libro o un grupo de libros. Dentro de la parábola-delirio metafórico que pronuncia Amalfitano en presencia de los críticos europeos está anunciado, de nuevo, el fracaso de la búsqueda: un Amalfitano tres años más loco se declara de forma tácita Tiresias latinoamericano y da su explicación a la historia del Cerdo, el único intelectual que dice haber visto a Archimboldi, el escritor invisible: “A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto a su *propia* sombra que regresa a casa cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal. Pero él jura que ha visto a un escritor alemán y en esa convicción cifra su propia felicidad, su orden, su vértigo, su sentido de la parranda” (p. 164). Tenemos, de nuevo, la idea de Bolaño sobre el negativo y la “imagen real”, sobre las sombras y los cuerpos iluminados; tal parece que en la sombra está el sentido, o al menos la ausencia de apariencia, de caos.

La casa de Amalfitano está relacionada con el centro, punto de llegada y punto de partida: “un pequeño porche de ladrillos en donde había un banco de madera desgastado por el viento que bajaba de las montañas y del mar, desgastado por el viento que venía del norte, el viento de las aberturas, y por el viento que con olor a humo que venía del sur” (p. 211). ¿Qué es o cuál es el viento de las aberturas? A esa casa llegan los críticos, Fate, el libro de Dieste, una voz muy amable y preocupada por no causar sobresaltos o excesivas molestias en el chileno; una voz consciente de su anormalidad al ser sólo y nada más que voz, y que se presenta a sí misma como la voz del abuelo para luego reconocerse como mentirosa preocupada e identificarse como la voz del padre muerto.

Al discutir con Rosa sobre el libro colgado, Amalfitano hace mención por primera vez en esta parte, y de forma tácita, a los asesinatos: “los vecinos van a creer que estás loco. ¿Los vecinos, los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias?... no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel” (p. 251-52). La segunda mención surge en un diálogo entre la profesora Pérez y el

chileno: ella le recuerda el “modus operandi” de las muertes para que se tranquilice un poco con respecto a los peligros que corre su hija. Una tercera mención está vinculada con un comentario hecho por el narrador mientras Amalfitano trata de reponerse del golpe emocional que trajo la voz de la realidad otra: el hallazgo de una adolescente muerta. La última mención surge directamente de dicha voz: “Y también has pensado en tu hija... y en los asesinatos que se cometen a diario en esta ciudad... pero no has pensado seriamente si tu mano realmente es tu mano” (p. 268).

Un extra en esta narración, que oficia como mensajero y habitante del horror es Marco Antonio Guerra, hijo del decano de la facultad en la que trabaja Amalfitano y sobrino del jefe de policía de Santa Teresa. Es este joven asexuado o bisexual y aficionado a recibir y dar golpizas, como si de un miembro del *Club de la pelea*¹¹ se tratase, quien lleva a Amalfitano a uno de los bares lynchianos que existen en la novela; con él conversará sobre literatura y por él el narrador, transmitiendo las ideas del chileno, hará la cada vez más famosa disertación sobre los lectores y su predilección por las obras asépticas o por las obras infectas de los escritores. También con el joven Guerra aparecerá la mención a las maquiladoras: con una actitud muy fascista Guerra quiere bloquear las entradas a la ciudad de Santa Teresa como una medida para evitar que continúe su lento derrumbe hacía los basurales de la historia.

1.2.5 Cierre

¿Qué es lo seguro en la Historia? Los hechos. Sólo eso. Lo otro, ciertos actores secundarios, ciertas acciones de esos actores, las razones, las creencias, las emociones y las ideas son sólo un decorado de fondo que por momentos puede encubrir la verdad. La verdad está en los hechos y nunca en las palabras. La historia no está en la Historia. Los hechos son los únicos que superan cualquier velo: Lola murió de sida, Lola abandonó a Amalfitano y a su hija Rosa, Amalfitano abandonó Barcelona y viajó a Santa Teresa para trabajar como profesor universitario; todos esos hechos son la verdad histórica... lo demás, las razones, las motivaciones, el porqué de las decisiones cae, como diría el Boris Yeltsin del sueño del profesor chileno, en los basurales de la historia que a su vez caerán en los

¹¹ Versión cinematográfica de la novela homónima de Chuck Palahniuk publicada en 1996, dirigida por David Fincher y estrenada en 1999.

basurales del vacío. ¿Qué persiste? Walter Benjamin (1973) dirá que persiste la tradición que es el ataque rabioso contra la historia¹². Bolaño dirá que persiste el juego y la rebeldía; dirá que es mejor ser sombra a ser títere o actor de representaciones estatales.

En la siguiente frase expresada por el narrador acerca de Lola se condensa la poética de Bolaño, una de las isotopías presentes en su narrativa: se trata de la intrascendencia, de la ausencia de finales, de la negación al hallazgo, a las realizaciones de vida; se trata del trasegar, del vivir como en un viaje sin destino concreto o determinado, o estático: “Para ella aquellos días fueron como un dilatado aterrizaje en paracaídas después de un largo vuelo espacial. Ya no iba a diario a Mondragón, sino una vez cada tres días, y se asomaba a la reja sin esperanza ninguna de ver al poeta sino, a lo sumo, alguna señal que de antemano sabía que no iba a comprender nunca o que comprendería pasados muchos años, cuando todo aquello careciera de importancia” (p. 232). Cuando todo aquello carezca de importancia, parece ser uno de los lemas de Bolaño, aquello que devela una verdad cuando ésta no sirve de nada, cuando su única razón de existencia es ser verdad buena para nada.

Y al final, en las puertas del delirio la revelación de Chile como el otro centro del caos y del horror. Y en el centro del centro, el lenguaje: “Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecían... lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura” (p. 287). Ajuste de cuentas final con la historia patria averiada de Chile. La historia descompuesta. Toda *La parte de Amalfitano* está construida para este ajuste de cuentas final. Por eso el cierre es un sueño y un llamado al gozo, al hedonismo que sostiene a la humanidad.

La parte de Amalfitano es la reflexión intelectual. La lectura activa cortazariana, la lectura crítica para salvarse de la locura. La vida en los libros sin la figuración de los críticos. La vida aislada, gris del académico, sus hallazgos inefables. La metaficción¹³ surge como recurso clave: el libro o los libros dentro del libro, el escritor falso, la puesta en abismo, la voz que narra la existencia de una voz que no tiene explicación en la realidad

¹² Como una guía valiosa para acercarse al concepto de historia en Benjamin, recomiendo el libro de Michael Löwy (2003) *Walter Benjamin aviso de incendio: una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”,* Ciudad de México, FCE. Así mismo, la traducción de Jesús Aguirre a las tesis, disponible en http://www.teologiacritica.com.ar/documents/benjamin_tesis_1940.pdf

¹³ Sigo en el presente trabajo la orientación que Lucien Dällenbach (1991) da sobre el concepto en *El relato especular*, así como las que Carmen Bustillo (1997) hace en su libro *La aventura metaficcional*.

racional del relato. Metaficción y juego. Este personaje que se espanta por la presencia de una voz de otra parte tiene un eco o un reflejo en la sensación del personaje femenino de la primera parte cuando se imagina siendo una pintura inacabada que se entera de la muerte de su creador. En la novela los indicios son eso y en eso se quedan. Indicio-símbolo nunca resuelto. Leemos una historia con listas de filósofos, con figuras o dibujos académicos, con reflexiones sobre la realidad o la pérdida de la misma; o sobre la presencia del mundo de las ideas dentro de la realidad racional y la realidad otra. Amalfitano parece enfrentarse a la locura con sus exiguas armas. Su horror consiste en que eso no lo alivia de la angustia. Se sabe luchador signado a la derrota que le costará la vida.

1.3 Estructura de *La parte de Fate*

1.3.1 Generalidades

La parte de Fate, al igual que la de Amalfitano, abre con una serie de interrogantes que se hace el protagonista. Inicia con una escena oscura y misteriosa, como una pesadilla; el personaje sumergido, atrapado, una escena de muerte, de dolor y de fantasmas. El relato, luego de esa escena desarticulada, inicia con la muerte de Edna Miller y las acciones de su hijo Quincy Williams. La presencia de lo latino surge con la mención del lago azteca en donde parece encontrarse sumergido el protagonista al inicio de la narración y que nos lanza desde esa incertidumbre al día del deceso: "...tal vez todo empezó con la muerte de mi madre" (p. 295).

Posee la apariencia de una historia norteamericana narrada desde la óptica o la estética norteamericana, quizás a la manera de Joyce Carol Oates, o Raymond Carver, o Alice Munro, o Charles Bukowski, o el mismo Ernest Hemingway. Un relato con el aire, el color, el ambiente en apariencia apacible pero cargado de una electricidad que puede descargarse en cualquier momento. Se trata de un relato con el tono evidente y marcadamente norteamericano. Los diálogos en apariencia superficiales, fútiles, son cortos y concretos como disparos, como una suerte de lucha de lucidez mental ejercitada en un gimnasio, ligera, ágil, contundente y despreocupada. ¿Como la cultura gringa descrita por sus escritores? En las partes anteriores la muerte es sólo una mención, una presencia fantasmal. En esta tercera es un hecho, una verdad que afecta directamente al personaje. En

este caso se trata de dos muertes naturales de dos mujeres mayores y de un homicidio. ¿Podemos ver esto como un acercamiento a la violencia clara y directa de la cuarta parte? ¿Esto se puede ver como una bisagra?

Todo se narra desde un futuro indefinido. Un narrador extradiegético y heterodiegético, similar al de las dos partes anteriores, pero no tan explícito en sus intervenciones, en su reconocimiento como narrador. Este es un relato sobre negros afro-americanos y sobre latinos mexicanos. Sobre un periodista negro que viaja a México; un relato atravesado por el boxeo y la necesidad recurrente e inevitable de vomitar. La discriminación y persecución racial respira en toda *La parte de Fate*. También el conflicto social de clases: negros, blancos, indios, mestizos, “mejora de la raza”, comunismo, ku klux klan, antisemitismo, fundamentalismo, Panteras Negras: “¿Qué es lo que nos puede interesar de ellos? –dijo el jefe de sección. –La estupidez –dijo Fate-. La variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos” (p. 372).

1.3.2 Bloques de narración

La parte de Fate es una novela de carretera, su esencia está en el movimiento constate de su protagonista; quizá la pesadilla consista para él en la inmovilidad, y por tal razón el dolor que le ocasiona estar en el oscuro lago azteca. Comprender la estructura de esta parte de la novela implica hacer el reconocimiento del movimiento o los movimientos que realiza Fate. Con la muerte de la madre se inicia el movimiento en el relato, y aunque termine con los personajes mirando casi aterrados al sospechoso Klaus Hass, también nos presenta a Fate y a Rosa Amalfitano alejándose por el desierto de Arizona.

Podemos afirmar que esta parte tiene dos momentos o dos bloques de narración: los recorridos en Estados Unidos y los recorridos en Santa Teresa. ¿Qué logra el primero? ¿Cómo lleva o enriquece el segundo? En el primer momento, en Estados Unidos, los movimientos son lineales, avanzan con el tiempo en progresión lineal. En cambio en Santa Teresa van y vienen, desde el motel de Fate, el punto más alejado del abismo, hasta el hotel del centro de Santa Teresa y el lugar del combate de boxeo; como un péndulo que pasa una y otra vez por bares y lugares delirantes o llenos de sombras y dudas, hasta que logra su mayor oscilación, su mayor amplitud en la cárcel de Santa Teresa, para salir de la zona y terminar fuera del abismo, al otro lado de la frontera. En el personaje Fate hay movimientos

espaciales y movimientos actanciales¹⁴. Algunas veces coinciden y un movimiento espacial es producido por uno actancial o viceversa. En otras ocasiones no. Este movimiento doble se puede seguir si registramos día a día el trasegar del protagonista.

Luego del preámbulo inubicable, el primer movimiento es a la casa de la madre. Surge la mención a la muerte violenta del periodista de boxeo que determinará el cambio radical en la existencia de Fate: el viaje a México. Este movimiento concluye con la muerte de la vecina y amiga de Edna Miller. El segundo movimiento está constituido por el viaje a Detroit para entrevistar a Barry Seaman, un fundador de los Panteras Negras. A partir de este momento se activarán también los vasos comunicantes, y surgirán relatos insertos cuyo fin, tal como en las partes anteriores, será enriquecer la historia no sólo temáticamente sino también en el plano ético y estético. Tal es el caso, por ejemplo, del relato sobre un naufrago contado durante una charla, que escucha Fate, entre dos adultos en el avión, en movimiento. Es interesante que toda esta primera sección esté dedicada a la población negra de Estados Unidos; incluido Fate, todos los personajes serán negros hasta que él llegue a Tucson y luego a Santa Teresa. Esta alteración tendrá en el personaje de Rosa Méndez su forma más explícita pues para ella ver a Fate es cómo ir a un zoológico y ver a un animal exótico.

Terminados los movimientos en Detroit, que incluyen un bar en el que Fate habla de boxeo y una iglesia en la que el viejo negro Barry Seaman pronuncia una charla increíblemente delirante, -su discurso es la suma de cultura popular y filosofía anti-académica, argumentación libre, jazz lingüístico-, Fate se dirige hacia Santa Teresa para cubrir un combate de boxeo. Antes de este tercer movimiento surge la metadiégesis con la breve mención a una norteamericana desaparecida, un reportaje que sólo los lectores presencian por televisión pues Fate está dormido, y el no tan breve relato sobre Antonio Ulises Jones, un viejo negro de Brooklyn único miembro activo de la última célula comunista de esa ciudad; éste se va extendiendo hasta convertirse en una historia amplia y bien desarrollada, un punto de fuga y un vaso comunicante.

¹⁴ El uso del término “actancial” en el presente trabajo se aleja un poco de la propuesta estructural de Greimas, pero mantiene su sentido semántico; al proponer movimientos actanciales en los itinerarios del personaje quiero hacer evidente que están constituidos por “actantes”, en su mayoría externos a él.

Es muy llamativa la estrategia empleada por Bolaño al presentar esta historia de Antonio Jones, pues realiza claramente una digresión narrativa del narrador y no de Fate, ya que lo de Fate es sólo un sueño. Esta estrategia deja ver la facilidad y eficacia con que el chileno pasa de una historia a otra llevando al lector por las metalepsis hacia el sencillo goce literario. En otras palabras, esta historia de Antonio Ulises Jones aporta muy poco en la diégesis vista como lo que se cuenta, mas le otorga riqueza ideológica y ambiental al mundo del protagonista: nos deja ver sus intereses, sus obsesiones, su enorme distancia de la efímera crónica deportiva; funciona a su vez como ejemplo de sus trabajos para las crónicas de la revista en que publica. Por otro lado también refuerza la isotopía del extrarradio pues toda la digresión del sueño presenta las charlas sobre el comunismo en Nueva York. Finalmente, Bolaño no olvida el juego de transgresión metaficcional y hace que Fate compre al día siguiente del sueño un libro que le había regalado el viejo Ulises Jones, y del que más adelante leeremos algún pasaje junto al protagonista.

El siguiente movimiento es el último del primer bloque: Fate se aleja de Estados Unidos y entra en México de noche, en plena oscuridad, como se entra a un espacio totalmente nuevo y desconocido, con ingenuidad, con precaución pero con ceguera. Como ya se mencionó, el boxeo es un tema de fondo, un acompañamiento presente en todo el relato: a. El cronista asesinado. b. El mesero exboxeador de Detroit. c. La vida extraña de los esparrings. d. El mundo boxístico. e. La acción del cuadrilátero, f. La fuerza brutal y vertiginosa de una masa que disfruta de la violencia, y g. el knockout cuasi inconsciente que le propina Fate a uno de los colegas de Chucho Flores y Charly Cruz.

Al terminar el viaje de ida Fate sólo consigue entrar en un espacio menos estable y la sensación de incertidumbre se acrecienta; su movilidad no está determinada por un plan prefijado, por el contrario, casi en ausencia total de autonomía; el personaje se deja llevar hasta que decide huir con la hija del profesor Amalfitano. Toda la parte tiene un tono de peligro inminente, de zona a punto de derrumbarse, de camino estrecho lleno de botellas de vidrio rotas pegadas al pavimento. Por otro lado, el narrador, distante, objetivo, puede leerse como anuncio o anticipo de la forma del relato de *La parte de los crímenes*, sin asomo de emociones o juicios de valor: “la equivalencia entre asesinatos de mujeres y huelga era curiosa. Pero (Fate) asintió con la cabeza y no dijo nada” (p. 362).

Dentro del constante divagar del protagonista, detenido sólo por los momentos en que duerme, encontramos algunos relatos insertos, los dos más significativos, la narración de la película desconocida de Robert Rodríguez y la historia de amor entre Rosa Amalfitano y el periodista Chucho Flores, esta última contada por ella a Fate; se trata de una gran digresión analéptica: “Cuando salió del baño Rosa le contó que había sido novia o algo parecido de Chucho Flores” (p. 412). Poco a poco la narración parece abandonar este escenario, esta situación narrativa para internarse y enfocar otros momentos y aspectos de esa misma historia, -Rosa y Chucho-, como los dos encuentros de Chucho y Oscar Amalfitano, siguiendo la misma estrategia empleada para contar las charlas de Fate con Antonio Ulises Jones. Se trata de una fuga narrativa, un pequeño viaje, otro movimiento en un relato que no puede permanecer estático. Este microrelato, este vaso comunicante permite algo que permitieron ciertas historias de la primera parte: explorar ideas estéticas y éticas. Relatar una anécdota por el lujo y el placer de hacerlo y para enriquecer la obra, para sembrar en el lector la semilla de una idea estética.

Para el caso se trata del *movimiento aparente*, la imagen conceptual y gráfica del borrachito en prisión que sonríe. El relato de los amores termina así por ser una cortina que encubre un mensaje más interesante: durante su diálogo con Charly Cruz el profesor Amalfitano dice: “En cierta forma todos tenemos millones de discos mágicos flotando o girando dentro del cerebro” (421), y más adelante sentencia: “el *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el *borrachito* está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos” (p. 423). Quizá en este encuentro ocasionado por su hija y su novio, esté contenida y desplegada una de las más importantes propuesta formales de toda 2666, la idea del movimiento aparente; Fate también tendrá esta sensación al final de su viaje cuando piensa que nada de lo que ha vivido desde la muerte de su madre ha pasado en la realidad. El misterio que encubre la sonrisa del borrachito puede ser también la certeza de Klaus Haas, el supuesto asesino y sobrino de Archiboldi que está en la cárcel de Santa Teresa desde 1995: su actitud y la reacción de horror que genera en quien lo ve tal vez tenga que ver con su certidumbre de que no está encarcelado por más que nuestros ojos de lector así lo vean y por más que la

realidad ficcional de los habitantes de Santa Teresa así lo constate. Algunos personajes como Fate y especialmente Guadalupe Roncal parecen descubrir o notar el engaño, la apariencia. Hass sonrío; no está en la cárcel; está en otro lugar, uno de la realidad otra, quizá.

1.3.3 Manejo del tiempo

La narración inicia con dos referencias temporales: la edad del protagonista y la muerte de la madre, y está contenida en los movimientos que hace Fate a lo largo de ocho días; cuatro en Estados Unidos y cuatro en México. Los hechos están enmarcados por la mención al 9/11 y a la muerte del periodista que más conocía del caso de las muertes en Santa Teresa y que duró siete años investigando; con lo anterior podemos ubicar todo el relato en el siglo 21, incluso en el año 2004. Una historia que vence la muerte de su autor y que nos llevará como lectores al punto más alejado en el tiempo de toda la novela.

Siguiendo con la reflexión sobre el tiempo y su relación con el movimiento espacial, arriesgaré la paciencia del lector y presentaré, a manera de itinerario de viaje, los hechos más importantes de cada uno de los ocho días. Procuraré ser entretenido y “contar” de la forma menos engorrosa para responder a la pregunta ¿cómo maneja el tiempo Bolaño en *La parte de Fate?* Vamos.

Día uno: muerte de la madre; Quincy Williams duerme en casa de su madre con la única compañía del cadáver en una habitación de la segunda planta. Día dos: funeral, vómito, película, vómito, visita a la casa de la mejor amiga de Edna Miller, quien recién ha muerto. Día tres: viaje a Detroit. Búsqueda de Barry Seaman. Charla con un bartender sobre boxeo. Conferencia de Seaman. Noche en un hotel de Detroit acompañado de televisión basura. Reportaje televisado sobre las muertas en Santa Teresa mientras Fate duerme. Digresión narrativa: Fate sueña con Antonio Ulises Jones. Relato de sus charlas. Los discursos de Barry Seaman y Antonio Jones remiten a las décadas del sesenta y setenta en Estados Unidos, a la lucha por los derechos civiles, al fuego del sueño socialista dentro del sueño de un periodista-idelista negro. Día cuatro: Partida de Detroit. Propuesta de viaje a México, ¿Fate acepta para estar lejos de Nueva York y del recuerdo vivo, demasiado, de su madre? Viaje a Tucson. Recuerdo del sueño con Antonio Jones. Reflexión sobre la muerte de éste y de su madre. Lectura durante el vuelo a Tucson de pasajes del libro sobre

la trata de esclavos. Viaje en auto hacia la frontera, hacia Santa Teresa. Parada en un restaurante lyncheano¹⁵, Fate es testigo accidental de la conversación entre el criminalista norteamericano Kessler y el joven nervioso, charla que contiene una mirada teórica sobre el horror. Aquí aparece la segunda mención a los crímenes de Santa Teresa en boca del cocinero del restaurante. Viaje a través del desierto y de la noche hacia Santa Teresa.

Día cinco: llegada al puesto de frontera. Tercera mención a los asesinatos en boca del policía de fronteras. Alojamiento en el motel “Las Brisas”, que queda fuera de la ciudad, en una zona del extrarradio. Visita al pabellón de boxeo “Arena del Norte”. Visita, siguiendo a otros periodistas, al cuartel de boxeo de Merolino Fernández. Parada en un Bar para comer, encuentro con el periodista Chucho Flores; desolación. Viaje con Chucho Flores a un Bar en el centro de Santa Teresa. Encuentro con Charly Cruz y Rosa Méndez. Relato de la historia de la película desconocida de Robert Rodríguez. Regreso al motel. Reflexión sobre el ser o la identidad: “Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero?” (359). Día seis: Presencia de la madre que cruza todo el relato como una memoria fresca de una nostalgia reciente que activa recuerdos antiguos. Rueda de prensa de Count Pickett en el “Arena del Norte”. Mención a las muertas en boca de un periodista gringo inquisitivo. Desayuno con Chucho Flores en un bar cercano al pabellón de boxeo, explicación a Fate del fenómeno de los crímenes a mujeres. Movimiento al hotel “Sonora Resort” y solicitud a su jefe, vía e-mail, para escribir sobre los asesinatos. Relato de una historia con carga racial sobre un boxeador mexicano contada por un periodista gringo: clara manifestación segregacionista-fascistode; un relato ultraviolento y pro-ario. Llamada telefónica al jefe solicitando tiempo para hacer el reportaje sobre los crímenes a mujeres; mientras espera la respuesta analepsis al reportaje que Fate hiciera a la Hermandad de Mahoma, un grupo político radical de Harlem; esta analepsis también nos permite ubicar temporalmente toda la narración en un lapso algo exacto: pasado el 9/11; como se verá más adelante, la narración arrojará otro dato que permitirá definir el año de las acciones como el 2004; relato futurista que si se piensa en relación a los crímenes en Santa Teresa destruye

¹⁵ Las redes con el cine están extendidas en toda la novela, pero en *Fate* tienen un rol muy importante e interesante. La presencia de lo inquietante, una herramienta muy querida por el director norteamericano David Lynch, es parte constitutiva del ambiente y de la puesta en escena de la Santa Teresa que el protagonista experimenta.

cualquier refugio para el bien, la esperanza y la salud mental. Conversación, discusión, puteada entre Fate y el jefe de sección; negativa a realizar el reportaje sobre las muertes. Entrada de Guadalupe Roncal; trato para visitar en la cárcel a Klaus Haas. Durante la noche con Chucho Flores, recorrido en auto por calles de la ciudad zombie: “Las luces del alumbrado nocturno transformaron el rostro del mexicano. Los músculos de la cara se le tensaron. Un perfil más bien feo, pensó Fate” (381); introducción en el “jazz de Sonora”; elipsis. Día siete: despertar a las dos de la tarde; vómito o recuerdo del vómito que ya no existe; evocación de la madre y su tranquilidad aparente: “el concepto de tranquilidad que tenemos está equivocado y la tranquilidad o los territorios de la tranquilidad en realidad no son más que un indicador de un movimiento, un acelerador o un desacelerador, depende” (p. 382). Viaje hasta el “Arena del Norte” (infructuoso). Viaje al “Sonora Resort” (infructuoso). Viaje, solo, al restaurante de los futbolines satánicos. Elipsis hasta las siete de la noche para presenciar el combate. Distensión temporal en los “prolegómenos”, sin embargo, el movimiento continúa. Combate, encuentro con Chucho, Charly y las dos Rosas. Comida en “El Rey del Taco”; deseo de fuga: “conducir directamente hacia la frontera, hacia Tucson... y luego volver hacia Nueva York, en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396); distensión temporal en “El Rey del Taco”. Reactivación de la movilidad como memoria desde un futuro inmediato pero difícilmente ubicable: “Después, según recordaba vagamente, estuvieron en un par de discotecas, tal vez tres” (399). Vómito. ¿Desde dónde recuerda? ¿Desde el oscuro lago azteca vagamente familiar? ¿Desde el motel esa madrugada mientras Rosa Amalfitano duerme? ¿Desde el otro lado de la realidad que es la cara norte de la frontera?: “Después, y esto sí lo recordaba con claridad, acabaron en casa de Charly Cruz” (p. 403). Distensión temporal en la casa de Charly Cruz: ambiente lyncheano y una suerte de relato negro. Knockout y fuga con Rosa Amalfitano, recorrido por las calles de la ciudad, llegada al motel. Parece que es aquí donde Fate recuerda todo. Digresión analéptica con el relato de Rosa sobre su relación con Chucho Flores; lo relatado por ella cubre un tiempo extenso, quizá meses; aparición de algunas analepsis sutiles o leves dislocaciones temporales. Charla con el recepcionista del motel en la que se menciona el cine de David Lynch y una sentencia abismal: “Cada cosa en este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aun no han sucedido” (p. 428), agujero negro, centro del caos, del abismo. Día ocho: madrugada hacia

la casa de Rosa y Oscar Amalfitano; Fate toca el libro colgado de Dieste *Testamento geométrico*; encuentro de Oscar y Oscar, positivo y negativo del destino; partida, dejamos a Amalfitano para siempre, quizá muere a manos de los policías corruptos, los “judiciales”: Rosa llama a su casa y nadie contesta, es lo último que sabemos del profesor chileno, su comprensión fue su sentencia y su desaparición. Encuentro con Guadalupe Roncal en el “Sonora Resort”.

A partir de este encuentro se intercalan prolepsis del viaje de Fate y Rosa entrando en Estados Unidos con la visita a Klaus Hass en la cárcel de Santa Teresa. Prolepsis uno: al otro lado, a salvo, fuera de Santa Teresa; esto constituye una muy breve imagen que modifica el relato y la lectura pues la tensión desaparece, están a salvo, y permite a la vez que se active la incertidumbre sobre el lugar y el tiempo de la escena con que se abre la parte; típico Bolaño. Presente uno: viaje a la cárcel de Santa Teresa. Prolepsis dos: cruce de la frontera. Como las partes uno y dos de la novela, esta también se cierra bajo la alternancia narrativa, con el movimiento aparente; para el caso, se trata de una serie de pequeñas prolepsis que dejan ver escenas del futuro inmediato, el mismo día ocho, intercaladas con el presente y su avance cronológico. Dosificación temática y propuesta estética desde la estructura. Presente dos: cuarto de espera en la cárcel de Santa Teresa. Prolepsis tres: paso por el pueblo de “El Adobe” en el camino de Fate y Rosa hacia Tucson. Presente tres: espera de la aparición del gigante Haas. Prolepsis cuatro: camino a Tucson, a través el desierto, reflexiones de Fate. Presente cuatro: encuentro con Klaus Haas: “Guadalupe Roncal se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando gas tóxico, y no supo qué preguntar” (p. 440).

1.3.4 Personajes

¿Qué es Fate? ¿Quién es Fate? Es destino, fatalidad. Esto lo conecta con la propuesta estética y filosófica del autor: el personaje Fate no puede sino vivir fuera de la forma, en el azar absoluto, en el desconocimiento de la victoria de la obra de arte sobre la historia, sobre la trama y sobre el caos. Quizá de ahí que esta parte tenga tantos vínculos con la filmografía de David Lynch. Junto con la escena inicial, esta idea que parece venir de la madre de Quincy: “También pensó en lo que ésta le había dicho. Sé un hombre y carga tu cruz” (p.

249). ¿No puede leerse esto como una sentencia de la fatalidad lanzada por el recuerdo de su madre recién muerta?

Fate no se llama así al inicio del relato. Se llama, y el narrador es quien lo dice a manera de aclaración, Quincy Williams; vive y trabaja en Nueva York; su madre se llamaba Edna Miller y es una figura ausente cuya nostalgia está en toda la narración; Fate llevará esta idea emocional, la de la pérdida de la madre, a todas partes. También llevará a todas partes sus problemas con la comida, con el aparato digestivo: vómito como forma de reacción ante la muerte, tal vez. Parece, también, que Quincy sólo existió para su madre y para los amigos ancianos de ella. Fuera del ámbito familiar el protagonista es Oscar Fate y así lo nombrará el narrador.

Sus preguntas, que comienzan con lo sagrado y terminan con la velocidad, son un elemento para entender al personaje. Fate es pura incertidumbre, interrogantes desde el inicio hasta el final de su parte: “sólo percibo experiencias prácticas, pensó” (p. 399). Desde él y a través de su vida entramos en contacto con una realidad alterna a la “american way of life”; así lo comenta Juan Carlos Galdo:

En torno a la figura de Antonio Fate (sic), cronista de Amanecer Negro, se revela una fauna humana que incluye a viejos luchadores sociales... que a comienzos del nuevo milenio se han convertido en personajes pintorescos que se extinguen en la incompreensión y el anonimato. Olvidados por el archivo de la Historia a su modo también son, como las mujeres asesinadas en Sonora, víctimas de una modernidad que los ha excluido. El mundo de Fate es uno que transcurre en barrios marginales, en habitaciones de hoteles baratos y en salas de cine de barrio, entre los sonidos de la música de rap, los programas basura, y las películas pornográficas. Este panorama no cambia sustancialmente una vez que llega a Santa Teresa, a no ser por la exacerbación de la violencia y por la llamarada de deseo que le produce la contemplación de Rosa Amalfitano. En realidad el encuentro con la hija del profesor chileno lo coloca frente a la encarnación del ideal de la Belleza y por lo mismo ante la proximidad de lo sagrado en medio de las circunstancias extremas que se viven (2005, p. 31).

La “fauna humana” que para Galdo sólo es decadencia, derrumbe social, puede y considero que debe verse como la representación de la realidad otra, como la presencia del extrarradio con sus formas de existencia y supervivencia en medio de la indiferencia y la anulación social. Barry Seaman y Antonio Ulises Jones, por ejemplo, viejos héroes negros, se instauran como testigos de excepción de la muerte del último sueño moderno. Seaman es fundador de las Panteras Negras, vendedor de sabiduría no académica, relator de sus

experiencias como negro revolucionario e integrante de un grupo radical armado, y como negro preso y como negro cocinero. Jones, es el único comunista activo que queda en Brooklyn y que sin proponérselo adquiere la imagen de guía espiritual del protagonista.

Por otro lado, ya en Santa Teresa la fauna adquiere visos más letales; no se trata del sueño perdido sino de la pesadilla latente, infinita, en la que la ciudad se instaura como un personaje más, con sus barrios del extrarradio, sus moteles de película de carretera, sus bares llenos de zombies. Barrios sin iluminación pública, con calles sin asfaltar, con casas paupérrimas; la ciudad es la más grande y la mayor muerta viviente: “Allí no sólo las plantas silvestres eran distintas sino que hasta las moscas parecían pertenecer a otra especie” (p. 348).

Como resultado de la movilidad inagotable, de la oscilación pendular que es la existencia de Fate en Santa Teresa, los personajes también tendrán un ir y venir: Omar Abdul, el esparring negro y californiano de Merolino Fernández que surgirá como un espectro repleto de tensión y una suerte de peligro mortal. Count Pickett, el boxeador negro de Harlem, una promesa que condenará a los mexicanos a seguir soñando el sueño de la esperanza. Chucho Flores, el periodista local de prensa y radio, amante de Rosa Amalfitano hasta unos días antes de que aparezca en escena Fate. Charly Cruz, dueño de video tiendas, adinerado; el magante lyncheano. Rosa Méndez, la putilla idiota y alegre. Guadalupe Roncal, periodista del DF, es la Fate femenina, que actúa como resultado de la incidencia del destino o de los factores externos: “Conozco todo lo relativo a los asesinatos. Pero en el fondo soy inexperta en el tema. Quiero decir que hasta hace una semana éste no era mi tema... de repente, sin yo esperarlo ni pedirlo, pusieron sobre mi mesa el dossier de las muertas y me dieron el caso” (p. 375). Finalmente los Amalfitano: Oscar en su estado de locura más elaborado, sabio sacrificado, y Rosa, la belleza corrupta y perturbadora que hará de Fate la encarnación del ideal mayor de la obra bolañiana: la ruptura con el caos y el dolor de la historia está generada por el deseo de preservar lo bello a través de la forma. La forma no es casual, es apolínea y arroja luz sobre el abismo.

En medio de este viaje de ida y vuelta, como ya se mencionó, la madre muerta tendrá su propia oscilación: “Fate se puso a pensar en el tatuaje de García. Comparó después la soledad de aquel rancho con la soledad de la casa de su madre. Pensó en sus cenizas que aún estaban allí. Pensó en la vecina muerta. Pensó en el barrio de Barry Seaman. Y todo

aquello que su memoria iba iluminando mientras los mexicanos comían le pareció desolado” (p. 353). Las reflexiones de Fate lo llevan al dilema existencial que ya vimos en la primera y segunda parte con Liz Norton y el profesor Amalfitano: el personaje ficcional que toca por un instante la llama de la comprensión: “recordó lo que le había dicho a la cajera. Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero?... ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún *otro* lugar, por pura lógica, soy nadie?” (p. 359, la cursiva es mía).

Las muertas de Santa Teresa cuya presencia ha respirado desde el inicio de la novela, arriban a esta tercera parte con contundencia y preparan al lector para la experiencia de lectura de la cuarta. Es el periodista Chucho Flores quien explica a Fate el asunto de los crímenes, y marca esa realidad con una metáfora brutal: “Florecen... Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo... Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje” (p. 362). ¿Una huelga contra el aburrimiento? ¿Contra el desierto del aburrimiento? ¿La huelga del *ennui*¹⁶ contra la realidad monótona, zumbada?: “¿Hay un solo asesino? –Preguntó Fate. –Eso dicen... Hay algunos detenidos. Hay casos solucionados. Pero la leyenda quiere que el asesino sea uno solo y además inatrapable” (p. 363). Chucho se instaura como una guía en el abismo, como un intérprete del caos, pero a la vez como una bomba de mecha lenta que puede llevar a la destrucción al protagonista.

Por otra parte, Bolaño demiurgo terrible asesina al periodista Sergio González, eco o sombra o negativo o reflejo del Sergio González Rodríguez periodista y autor del libro *Huesos en el desierto* (2002) que prefigura la cuarta parte de *2666*: “Mi antecesor (dice Guadalupe Roncal) era la persona que más sabía de esto. Necesitó siete años para hacerse una idea general de lo que estaba pasando” (p. 378). Sobre los riesgos y el valor del

¹⁶ El concepto *ennui* cuyos orígenes se remontan a Pascal y que se potencia con Baudelaire y el simbolismo francés, será utilizado en el segundo capítulo del presente trabajo, especialmente cuando se hable sobre “occidente”; se hará desde el lente de George Steiner.

periodista real Bolaño comenta: “un intento de asesinato del que Sergio se salvó por los pelos. Y varios seguimientos, y amenazas y teléfonos intervenidos. Cosas que hubieran espantado a cualquier otra persona, pero que Sergio, con una calma aplastante, sólo ha experimentado como quien observa llover” (2006, p. 215). En la ficción le quita la vida en el 2004: “lo mataron, claro. Se metió demasiado en el asunto... luego se dirigieron a una zona del extrarradio y lo cosieron a cuchilladas” (p. 376); Siete años atrás, a finales de 1997, cuando la diputada Azucena Esquivel Plata encarga a González la tarea de investigar y develar los criminales promete cuidarlo: “Por supuesto, no va a estar solo. Yo estaré siempre a su lado, aunque usted no me vea, para ayudarlo en cada momento” (p. 790). La diputada no cumplió o no pudo cumplir su palabra.

A diferencia de Espinoza, Pelletier y Amalfitano, el norteamericano logra salir de México; sin embargo, el inicio de esta tercera parte parece mostrarnos el sufrimiento y la extinción del personaje, un tiempo de la historia, una escena del relato que nunca alcanzaremos, que nunca encontraremos, que aparece como otro cadáver, y cuyo hallazgo el lector intentará ubicar, intentará insertar en la secuencia cronológica de la trama, sin llegar a nada; tal como le sucederá a los detectives de *La parte de los crímenes*. Este vacío, hueco narrativo entre el final de la narración y el inicio de la misma, parece ser la sentencia que debe cumplir Fate por tocar el libro de Dieste y por alterar las leyes oscuras que rigen la vida de las mujeres en Santa Teresa. De dicha sentencia, tan fácil de asociar con las sufridas por los grandes héroes rebeldes de la mitología griega, sólo nos es concedido presenciar esa fugaz imagen iluminada que es el final de su historia, contada al principio, y el inicio de ese final que se pierde en el vacío del desierto, contado al final. Seguramente como Prometeo y como Sísifo, Fate podrá recordar y disfrutar, durante las pausas de su dolor, el placer de haber abandonado el caos y el horror de Santa Teresa con la belleza durmiendo en el asiento del copiloto.

1.3.5 Cierre

Como en las partes anteriores, el sueño está presente lanzando mensajes cifrados y proyectando el relato a posibilidades no confirmadas. Con el inicio del segundo día Fate recuerda uno que tuvo en casa de su madre; es el revés de una película que ha visto en otro tiempo: el narrador menciona que se trata del negativo de la película real, su comentario

crítico. El blanco y el negro. El positivo y el negativo; el otro mundo no blanco. El tiempo avanza y al final de su parte Fate vuelve a soñar; se trata de un sueño que pareciera anular todo lo relatado pero que es sólo un deseo íntimo o una añoranza: él, con Rosa Amalfitano, se aleja del abismo no sin antes hacer una parada en el centro del mal que es la cárcel de Santa Teresa; la realidad se disloca: “Oyó risas lejanas. Mugidos. Oyó que Guadalupe Roncal le decía algo a Rosa y que ésta le contestaba. El sueño lo alcanzó y se vio a sí mismo durmiendo plácidamente en el sofá de la casa de su madre, en Harlem, con la tele encendida... cuando amanezca todo habrá concluido” (p. 436-37). Se vio en el sofá de su madre, como al inicio de su historia cuando soñó con el negativo de la película; ¿no será toda esta parte el negativo de la historia? ¿El comentario razonado? ¿La crítica que se vuelve pesadilla? ¿Estará Fate en una pesadilla que nos permite ver el comentario razonado de Santa Teresa y que nos prepara para contemplar, recibir, padecer el dolor masivo que se ha hecho obra escrita? Esta idea se refuerza con el siguiente cuadro: el periodista de *Amanecer Negro* luego de abandonar la cárcel y a Guadalupe Roncal a su suerte, maneja ya fuera de México, observa el paisaje local como una ensoñación, sin audio, con la hermosísima Rosa Amalfitano a su lado, piensa: “Todo esto es como el sueño de otro” (p. 437). El lector puede y tal vez debe pasar por alto este distractor ficcional, este abismo de metaficción, y atender a una sentencia profética que aunque no le permita dejar nada en claro y por el contrario active más incertidumbres en la trama, sí lo invita a iniciar la cuarta parte con el espíritu de un detective: “Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos la carretera era similar a un río. Lo dijo el presunto asesino, pensó Fate. El jodido gigante albino que apareció junto con la nube negra” (p. 439).

1.4 Estructura de *La parte de los crímenes*

1.4.1 Generalidades

En algún momento durante la lectura de las primeras cincuenta o setenta páginas de *La parte de los crímenes* el lector atento reconoce el esquema narrativo concerniente al crimen, la estructura: aparición de un cadáver, descripción forense, información asociada a la víctima, imágenes, abandono del cuerpo, información que escandaliza por su distancia

incluso indiferencia ante la destrucción. Además de esto, relatos paralelos que funcionan como telón de fondo y escenografía para que ocurra la aparición de un cuerpo, o como Chucho Flores dijo, el florecimiento. Luego de treinta o cincuenta páginas más el lector podría cuestionar su rol: ¿por qué seguir leyendo? ¿Acaso conservó alguna esperanza de que el asesino sea descubierto, revelado? ¿Acaso el morbo de ser testigo directo me convence de no apartar la mirada? ¿Acaso las dosis de brutalidad que nos presenta el autor son aceptables y no sobrepasan el límite del hastío o la náusea? En conversación con Demian Orosz, Bolaño habla sobre la escritura de una manera particular: “El problema es que muy poca gente sabe leer la escritura de los suicidas y en cambio mucha gente está convencida, entusiasmadamente convencida, de conocer la escritura de los asesinos”. (2006, p. 122-23) ¿Es el cuerpo de la víctima la escritura del asesino? ¿Nos está diciendo Bolaño que además de recibir un reporte forense, es decir, de que el cuerpo muerto esté hablando en toda su potencialidad, los detectives y el lector seguirán convencidos de poder hacer algo con el mensaje?

Esta cuarta parte se erige como pico narrativo de la novela. Semejante a una sinfonía de cinco movimientos en la que el todo permite que una parte relumbre por la originalidad de su forma y sus temas, *La parte de los crímenes* no puede apreciarse sin el resto de la novela en donde, como se ha hecho notar en el presente trabajo, Santa Teresa cobra vida, y la realidad otra va haciéndose notar para señalar la zona oscura del abismo. Una clave de su originalidad radica en el ejercicio tenaz de jugar con la “dosis temática”; Patricia Espinosa lo explica de la siguiente manera:

En términos estéticos hay una no satisfacción de la nostalgia de unidad o denegación de la exigencia idealista de verdad. Bolaño nos demuestra que no hay origen sino trazas. Se trata de un intentar cartografiar itinerarios existenciales, ya no desde la mimesis, porque la posibilidad de acceso al original se ha visto abortada. Cada relato contribuye a mantener la búsqueda sin *telos*... Nos enfrentamos así, a huellas, fragmentos discursivos que no pueden constituir la presencia sino sólo rondarla, rozarla, para, en el mismo acto, desviarse de su espejo, impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector (2003, p. 20).

El registro y el reporte en Bolaño. La estructura acumulativa presente en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*. El registro, el reporte, el inventario en el que se unen dos técnicas narrativas: el manejo de la focalización y la forma

discursiva de lo forense que es fría, objetiva, digamos despiadada. Con estos dos recursos Bolaño se acerca y se aleja del horror sin descuidar el relato, la ficción, el desarrollo de la diégesis que contiene a los cadáveres. Sobre la forma del discurso Muniz comenta: “La ciencia forense ha sido pues una manera de abordar el tema de la tortura y la desaparición de cadáveres desde un contexto legal y científico, a la vez que ha generado un discurso nuevo que posibilita la mirada del cuerpo abierto” (2010, p. 36). Esta mirada del cuerpo abierto es la necesidad estética que el chileno anunció en las palabras del profesor-investigador Kessler cuando éste le explica a un joven nervioso la estrategia que emplea la sociedad para anular los crímenes del extrarradio y así no enfermar. Bolaño tuvo que vencer los dispositivos de defensa de la cultura para poder relatar la historia de los crímenes sin ser catalogado o señalado de pornográfico, amarillista, manipulador emocional.

Por otra parte, el manejo de la focalización le permitió dosificar el horror:

En el terreno de la narración, definimos provisionalmente la perspectiva (o focalización) como el proceso de selección de acontecimientos que transforma la acción en relato... La acción es potencialmente infinita, inagotable. Es concebible como una masa de datos que han de ser elaborados para su transmisión: es impensable su comunicación directa y total... Por lo tanto, esta categoría nos remite a un nivel superior al del relato: la perspectiva puede estudiarse también como una estrategia discursiva. Y así, nos remitirá al estratega, al enunciador del discurso narrativo, en su doble aspecto de autor y narrador. (García, 2009, “2.4.2.1 Definición de *perspectiva*”, par. 1).

Vemos cómo en *La parte de los crímenes* la estructura pretende que el lector intente resolver el misterio, para que descubra que hacerlo es imposible; es más, que concluya durante la lectura que descubrir al criminal no es objetivo inteligente de la misma. La repetición, el discurso forense, llevan a la ilusión de comprensión, de resolución, y poco a poco a la frustración. El sentido y el conflicto de la narración se van moviendo hacia otros lugares; esta no es una novela negra. Puede ser leída como parodia del género negro pero sólo leerla así la empobrece.

1.4.2 Bloques de narración y personajes

Desde la primera línea del relato el autor marca el tono de la narración: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (p. 443). En esta escena o cuadro de apertura la brutalidad contenida inevitablemente en la *relación forense* aun no aparece; lo hará en el segundo cuadro y todavía de manera muy sutil. Bolaño cuida el nivel y la cantidad de información que entrega al lector en este primer hallazgo y al mismo tiempo va señalando el foco con que se debe avanzar en el horizonte de expectativas: la pérdida de humanidad no sólo es evidente en el crimen, también en lo que las instituciones sociales hacen con él. Se trata de un acierto en la estrategia y en el manejo del relato que podemos dividir en cuatro momentos: a) humanizar, para b) deshumanizar, y a continuación c) insertar el hallazgo en la realidad racional, para cerrar con una violencia de otra categoría al d) congelar el horizonte de expectativas y paralizar la memoria por medio de la indiferencia y el vacío.

Durante toda la novela Bolaño emplea la separación espacial de los párrafos para realizar cambios en el tiempo, en el lugar o en la focalización. No es el inventor de este recurso, sólo es un usuario. Ahora, el cómo y el para qué hace uso de este recurso varía ligeramente entre una parte y otra; a manera de los fundidos del cine, por ejemplo, permite una breve reflexión sobre lo leído y una breve respiración en el proceso de recepción de la obra. En la cuarta parte esta respiración va a ser fundamental para que la narración mantenga su ritmo y permita que el lector pueda ver el horror desde el puente de la forma sin que se caiga y sin que abandone la observación; es esta estructura de cuadros o escenas y su manipulación lo que permite que en la lectura se camine siempre al borde del abismo sin sentir que la propia integridad está en riesgo. Basta de pseudo analogías.

Como se mencionó, la multiplicidad está presente en las historias que acompañan la aparición de los cuerpos; y su rol es fundamental para el funcionamiento del relato, en parte porque sin los ganchos narrativos puede llegar el aburrimiento. El morbo no da sino para unas cuantas víctimas y si se continúa esta línea se bordea el límite de lo indignante en lo grotesco y repulsivo; la defensa cerebral ante el horror, ante lo inquietante. Así, los relatos del penitente endemoniado, Lalo Cura como guardaespaldas y como policía, Harry Magaña y Miguel Montes, Juan de Dios y Elvira, las declaraciones de Florita Almada, la creación de la película snuff, la captura de Klaus Haas por Epifanio, la vida en la cárcel, Sergio

González, la búsqueda desesperada de Kelly por parte de una poderosa política y amiga de toda la vida, la visita de Albert Kessler, la búsqueda de una periodista quien intenta aclarar la desaparición de otro y que da forma a una puesta en abismo del relato y de la búsqueda; estas historias sostienen *La parte de los crímenes* y dejan ver que la novela toda está condenada a presentar y seguir búsquedas; se trata de una narración que sigue a los seguidores de pistas, a los buscadores en sus intentos desafortunados por llegar a un final.

En la espera del florecimiento de un cuerpo, la narración dosifica otros temas y otros relatos, y en el avance de una rigurosa revisión cronológica los vasos comunicantes van siendo evidentes: el lector se encuentra ante un derroche narrativo de múltiples historias que suceden en la puesta en escena abismal que es la ciudad de Santa Teresa. Tenemos pues doscientos cincuenta cuadros narrativos, (ver tabla 2), en donde los ochenta y cuatro hallazgos o florecimientos son relatados como un reporte forense que termina en la nada; la estructura mencionada, -humanización, deshumanización por medio del registro forense, inserción del hallazgo en la realidad racional, y anulación del horizonte de expectativas y eliminación de la memoria social por medio de la indiferencia-, presenta sutiles variables, pero su esencia se mantiene a lo largo de toda la narración. Si pensamos que son los crímenes o los hallazgos los que constituyen la línea central del relato, entonces las demás historias que van apareciendo no sólo cumplen la función de espaciar los cadáveres y su fría descripción, sino también la de conformar universos ficcionales propios que gracias a su comunicación con el río logran que la experiencia estética sea compleja y totalizante.

Además de las mujeres que florecen por la ciudad y su extrarradio, se mencionan doce asesinatos que suceden en el presente de la narración y que también tienen a mujeres como sus únicas víctimas. Cerrando este círculo de muertas está el único suicidio mencionado en toda esta parte; se trata de una profesora de colegio quien, abrumada por la realidad atroz de los hallazgos, decide quitarse la vida. Las demás historias mantienen el tono oscuro y presentan una realidad que carece de compasión o vinculación con normas o principios sociales. En esta narración de asesinatos la realidad será ocupada por policías y delincuentes, algunos de los últimos encerrados, algunas prostitutas, algunos periodistas y algunos políticos, y en un segundo plano las familias de las víctimas, los barrios y las calles.

El primer relato que surge como distractor de los crímenes a mujeres es el del “penitente endemoniado”. Bolaño juega con la relación entre los florecimientos y los atentados a iglesias de la ciudad. Con un guiño al cine de psicópatas, el autor crea un ser extraordinario que destruye los símbolos de la fe con sus manos y sus riñones. Esta posibilidad ficcional se desvanece mientras el detective lector va entrando en un mundo cercano al de Hanibal Lecter¹⁷, y en las narices y sin compasión Bolaño cierra esta puerta y se come la llave. Del “penitente endemoniado” surge el primer detective del relato, se trata de Juan de Dios Martínez, un policía silencioso que encuentra el dolor del amor en Elvira Campos, la directora del manicomio de la ciudad. Su relación constituye otra historia marcada por la imposibilidad de ser feliz en una tierra sembrada de cadáveres; y al tiempo la posibilidad de desarrollar un personaje femenino que no se entrega a las debilidades establecidas por la cultura y que existe por encima del terror y el sometimiento. Esta historia de amor mutilado, relato focalizado desde el policía Juan de Dios, transmite el mensaje de continuidad de la vida en Santa Teresa, un lugar que parece negar el derecho a los sentimientos y a la compasión.

Tres detectives más aparecen en *La parte de los crímenes*, radicalmente diferentes uno del otro. El primero es Lalo Cura, quizá el personaje más interesante y extraño de todos los satélites del sol negro que es la muerte en Santa Teresa; este joven salvaje pasará pruebas de vida y terminará siendo el único capaz de comprender el modus operandi de los asesinatos, así como la imposibilidad de resolverlos. También con Lalo Cura el relato abandonará su rigor cronológico para hacer una analepsis hacia sus orígenes familiares y literarios. Los mundos del narcotráfico y del horror policiaco serán recorridos por este pequeño héroe del abismo. El segundo detective es Harry Magaña. Un visitante en el centro del horror que se perderá para siempre. Es posible conectar este comisario norteamericano con los personajes del cine de frontera encarnados por Tomy Lee Jones¹⁸: un viejo sabueso cuya experiencia es la garantía para sobrevivir y superar el mal. Con él el relato adquiere un tono sigiloso de novela negra; sus movimientos en soledad permitirán que la narración visite lugares sórdidos y al tiempo realce el valor de la lealtad. El tercer detective es

¹⁷ Personaje de la saga de suspenso escrita por el norteamericano Thomas Harris y uno de los villanos más complejos y aterradores del cine hollywoodense encarnado por el actor Anthony Hopkins.

¹⁸ Tal vez el más popular sea el sheriff de la película de los hermanos Coen *No country for old man* (2007).

Epifanio Galindo. Sus sospechas y acciones llevarán a la captura del sobrino del escritor Archiboldi. Su breve protagonismo dentro de la parte cobra importancia al conectarse con el relato de Lalo Cura; Epifanio será el guía, instructor y amigo del joven salvaje, hasta donde la realidad lo permita. Los tres detectives, al igual que Juan de Dios Martínez desaparecerán de la narración, arrastrados por la vorágine forense y la necesidad que domina al relato de avanzar hacia adelante en un tiempo implacable que todo lo debilita y borra.

Los doscientos cincuenta cuadros narrativos se van conectando y avanzan como novela río. Los primeros florecimientos son acompañados por las acciones del penitente endemoniado, y desde allí entran los “judiciales” en escena, Juan de Dios da entrada a Elvira Campos, y el jefe de la policía a Lalo Cura para que cumpla su papel en la ficción apoyado por Epifanio quien logra capturar a Klaus Haas, quien nos da la entrada al centro del abismo, a la fuente de horror, la cárcel de Santa Teresa que tanto espanto hizo sentir a la periodista Guadalupe Roncal. La desaparición de una norteamericana cuyo cuerpo es encontrado genera la entrada de Harry Magaña, y su búsqueda abrirá la puerta a otros personajes y otros espacios del museo del horror y la sordidez.

Cuatro historias más merecen especial mención. La primera es la del periodista Sergio González cuya presencia surge bien temprano en la narración para desaparecer y aparecer en dos ocasiones cada vez más profundo en la realidad de los crímenes, hasta integrarse con el relato de la diputada Azucena Esquivel Plata, otra mujer que se enfrenta al caos y pretende descubrir las responsabilidades de los jefes del poder. En el periodista Sergio González y sus acciones futuras reposa el carácter abierto de esta parte; con su misión de detective suicida la narración cumple con una ley sagrada en el universo estético de Bolaño: lo buscado, la búsqueda y el buscador se moverán sin pausa y sin final por el río y a través del bosque de la ficción. El segundo gran relato es el de Klaus Haas, habitante del horror. Su presencia poderosa, su risa ante la certeza del movimiento aparente que es su realidad, llevará al relato hacia la inhumanidad del encierro. Bolaño da un paso hacia adelante en la recreación del ámbito carcelario, tan desgastado por tanto cine de pobre calidad. Klaus y su historia, la que más cuadros narrativos ocupa en comparación con las demás, condensa el mal en un solo espacio y una sola persona; las acciones que comete y

los actos que presencia pueden constituirse como la brutalidad literaria narrada con un estilo superior; Bolaño heredero de Vargas Llosa.

La historia que Azucena Esquivel relata a Sergio González constituye el tercer relato con autonomía ficcional; el relato de su ascenso hacia el poder político y su relación con una desaparecida en Santa Teresa permite llevar *La parte de los crímenes* hacia sus vínculos con el poder económico y la corrupción de las instituciones. El último relato autónomo es el del profesor Kessler, el teórico investigador invitado a Santa Teresa para orientar a las autoridades. Su presencia permite la dolorosa ironía de los crímenes que se suceden porque nadie está interesado en cuidar a los vivos, y a su vez lleva hasta el absurdo la imagen de una ciudad latinoamericana abandonada a su suerte y de la búsqueda inepta ante el caos del abismo.

Otros pequeños relatos surgen y se esfuman como destellos que logran dar luz sobre zonas que pertenecen al universo ficcional y que permiten aumentar las caras de la compleja figura que es Santa Teresa como espacio literario; tratan las variedades sutiles de la violencia y la decadencia, y la incapacidad por vencer al horror del desamparo. Finalmente, las otras historias, las de los cuerpos que florecen, no pueden comentarse, ni agruparse, ni jerarquizarse pues hacerlo implicaría la eliminación de su fin estético, esto es, su carácter de unicidad; así lo señala Donoso Macaya: “La metodología del mal que Bolaño elabora en *2666* reproduce la forma serial de los crímenes a las vez que refuta esa serialización” (2009, p. 138); la narración misma configura la imposibilidad de decirlos con otras palabras sin modificar su sentido y su mensaje; como la poesía. Lo más acertado es leerlos y asomarse al abismo y al horror desde el puente tendido por la obra de arte.

En cuanto a la dosificación temática podemos arrojar las siguientes afirmaciones. Los primeros once cuadros centran sus acciones en el asunto de la investigación relacionada con los cuerpos hallados y también con otros asesinatos a mujeres ocurridos en el presente de la narración. La investigación anuncia el fracaso de la búsqueda y potencia el vacío de los cuerpos abandonados. Los reportes forenses, cuatro en esta primera sección, son presentados en el cuadro tres, en el cinco, en el diez y once. A continuación aparece el primer relato independiente y con estructura narrativa propia. Es la historia del penitente endemoniado que cubrirá siete cuadros seguidos. Los hallazgos vuelven a presentarse en los tres cuadros siguientes con su relación forense ultra objetiva, para dar paso a un cuadro

muy particular cuya temática y estructura sólo se repetirá cuatro veces más en toda esta parte: podríamos llamarlos cuadros de transición o, más interesante aún, cuadros de respiración; su función es realizar una toma abierta, si se quiere un dolly o paneo por la realidad y llevar al lector a mirar hacia otra parte; o hacerlo pensar de otra manera el relato de los crímenes. El tono de estos cuadros, la presencia explícita de un narrador omnisciente que es reportero de la realidad también parece señalar, a la manera de Brecht, que ésta, con su caos, está por encima de las víctimas: “En julio no hubo ninguna muerta. En agosto tampoco” (p. 470).

A continuación se presenta un gran bloque de tres historias alejadas en un primer momento del florecimiento de cadáveres y que cubren doce cuadros narrativos; las dos primeras, la presencia del periodista Sergio Gonzalez en Santa Teresa y la relación afectiva entre Juan de Dios Martínez y Elvira Campos, son extensiones de la del penitente endemoniado, historia que tendrá su última mención, sin final posible, veinte cuadros más adelante. La tercera es la de la llegada de Lalo Cura a Santa Teresa. Las tres terminarán arribando al gran cauce narrativo y se vincularán, en diferentes niveles, con las muertas.

Los bloques de florecimientos y asesinatos aumentarán o disminuirán de número sin sobrepasar nunca el séptimo; es esta la dosis límite que el autor considera puede soportar su lector. Hay también cuadros de florecimiento aislados y que tal vez tengan como fin mantener activa la memoria del cauce central del relato, y a la vez hacer constante el goteo cronológico de asesinatos. El lector entiende así que el abismo puede transmitirse como una experiencia de larga duración cuya realidad se hace presencia cotidiana, y que por lo tanto el nivel de asombro e inquietud decrece. Bolaño nos expone la idea terrible de que el ser humano es un animal que se puede acostumbrar a cualquier nivel de horror y de aislamiento social, y que la experiencia de vida puede anularse hasta la pérdida del espíritu. Con esto el autor hace de Santa Teresa un eco, un reflejo y una réplica de la historia en occidente del sometimiento y el absolutismo.

Resulta muy interesante encontrar que las tramas que se desarrollan son las que están lejos del área de influencia de las mujeres muertas. El autor parece indicarnos que en estos territorios del horror y de la muerte ultraviolenta no puede surgir nada, ningún relato, sólo el florecimiento, el descubrimiento, la observación y la falsa formalidad estadística que lleva al olvido. En algunas ocasiones el narrador se queda con la familia de la víctima, nos

deja ver su hogar, nos señala su pobreza o el recuerdo de quienes la conocieron y pueden dar testimonio acerca de sus últimas acciones, sus últimos recorridos, la imagen que dejó antes de desaparecer. Pero todo esto es parte de la humanización del cadáver; cuando el narrador asiste a la integración del mismo en el formalismo de la morgue o de la fosa común no hay más historia, la continuidad se rompe porque la realidad brutal del trabajo serializado no permite grandes tristezas ni grandes alegrías; sólo las que otorga el horario laboral.

El ritmo de la narración está determinado entonces por los hallazgos. Son éstos los que interrumpen las historias que sí suceden, es decir, que sí progresan en el tiempo. No se altera el tono, que es el mismo en el desarrollo ficcional de los personajes vivos; lo que se altera es la continuidad, pues en la ciudad manicomio, en el centro del caos no se permite el placer hedonista. Podríamos plantear entonces, según el ritmo de los florecimientos y el desarrollo de las historias, tres grandes momentos. El primero está caracterizado por el desarrollo de personajes y por los procesos de investigación que avanzan paralelos al hallazgo de los cadáveres. Este bloque es el de lo policial; la acción detectivesca desarrollada desde tres ópticas diferentes: la de las ideas y las emociones experimentadas por Juan de Dios Martínez y Elvira Campos; la de la práctica del método deductivo clásico ejecutado casi a la perfección por el viejo Harry Magaña; y la de la intuición y la genialidad contenidas en Lalo Cura y su continuo aprendizaje vital. De esta manera los florecimientos de este primer bloque representarán una suerte de oleaje en donde el rumor es continuo pero el mensaje de violencia incontenible no llega a la costa todo el tiempo; ¿qué sería del *mar* si manifestara su poder de forma permanente? ¿Cómo seríamos nosotros si el mar fuera así? Pobres seres de ojos desorbitados.

El segundo gran bloque es el de la cárcel. Los detectives ya han sido presentados y su *persona* desarrollada, ahora es el tiempo de los delincuentes. Este es el bloque de la anulación de la humanidad por causa del encierro; la visita al centro del abismo, al agujero negro que Guadalupe Roncal sólo atino a describir como “una mujer destazada, pero todavía viva” (p. 379). Los registros forenses parecen quedar a un lado para que se cuente el relato triunfal del detective Epifanio Galindo y su captura del principal sospechoso, el hijo de alemanes, el frío e intimidante Klaus Haas. Treinta cuadros narrativos sin cuerpos florecidos en el desierto podrían indicarle al lector que se ha capturado al monstruo. La

misma ilusión de los policías buenos, de la sociedad civil y de las familias pobres. Un alivio de treinta páginas que no prepara al lector para la nueva gran ola de crímenes; luego de visitar el horror carcelario, el lector, como los pobladores de Santa Teresa, encontrará los asesinatos a mujeres mucho más abismales, incontrolables; la evidencia del caos de la historia. Bolaño parece llevar al lector al límite de su resistencia estética. Este es entonces el bloque de las interpretaciones, del esfuerzo por encausar las evidencias en algún orden de la realidad racional; es el momento ficcional en que la sociedad no puede callarse y trata de explicar, de comprender, de justificar; es el tiempo en que las palabras de Florita Almada, la psíquica homeopática hacen eco, en que las mujeres marchan y los noticieros registran los eventos; es el momento de la “jodida huelga salvaje” como la llamara el periodista Chucho Flores. En el cierre este bloque otorgará una vista al horror del humor: mientras la sociedad reflexiona, los policías ejercen una nueva violencia sobre las mujeres: una escena que parece no agotarse, no terminar de ser narrada, permite ver el vórtice del abismo, el humor brutal y corrosivo del abismo que comparten los hombres en su momento de ocio. La respuesta a esa carencia absoluta de compasión será una declaración absoluta de compasión: el suicidio de la profesora Perla Beatriz Ochoterena como un mensaje silencioso del fracaso de la civilización.

El último gran bloque presenta la misma estructura de cierre que Bolaño ha utilizado en las partes anteriores. La alternancia de relatos, de voces, su firma estilística también se desarrolla en esta *parte de los crímenes*. ¿Cómo presentar la alternancia en una narración que desde el principio ha trenzado las historias? La respuesta está en la forma: cada una de las cuatro historias, -la del preso Klaus Haas, la del periodista Sergio González, la de la diputada Azucena Esquivel, y la del profesor-investigador Kessler-, se presenta en un cuadro narrativo y cede su turno a una de las otras tres o a un florecimiento. El autor decide yuxtaponer todos los relatos junto con los florecimientos. Esta forma se mantendrá hasta el final de esta parte de la novela agregando fluidez y levedad a la narración. Dentro de esta gran trenza, vale recalcar que la narración nunca se ocupa de la investigación exhaustiva de los crímenes; ni en este bloque final ni en ninguno de las anteriores. Los detectives parecen sospechar, incluso saber que esta verdad los supera y que nada pueden hacer con sus reducidos esfuerzos y sus posibles muy buenas intenciones ante una realidad brutal, indiferente y gobernada por poderes que no contemplan la filantropía como parte de la

agenda administrativa. Incluso la búsqueda policial ha concluido: el gesto de renuncia, de desamparo presente en el llanto frustrado del judicial Juan de Dios Martínez simboliza la impotencia del individuo que acaba por descubrir y comprender que esos crímenes están impulsados por “el sentido del humor, el abismo del humor (que se manifiesta) en un deseo de simetría” (p. 749). Ni la verdad pronunciada por el gigante en prisión alcanza a contener todo el horror, ni las conclusiones de su contraparte, el profesor Kessler, alivian la tristeza de una sociedad que se sospecha perdida para siempre; por el contrario, añaden más dolor a su tristeza al señalar, sin proponérselo, el abandono de los pobres a su suerte. Sólo queda el rumor del río de la narración, una vista del abismo que avanza. Y la búsqueda. La parte se cierra con la búsqueda de dos mujeres de la luz, del deseo de comprensión, y con las risas de los habitantes del extrarradio, único medio que poseen para no perderse en la oscuridad.

1.4.3 Manejo del tiempo

Resulta interesante observar la preocupación, casi obsesión de Bolaño, por someter su relato al tiempo. Esto se puede notar en la mayoría de entradas de los doscientos cincuenta cuadros, en donde la mención a la cronología marca el lugar de enunciación: “cinco días después”, “a mediados de febrero”, “un mes después”, “al mes siguiente”, “esa noche”; por otro lado, el autor demuestra un desinterés total por el cuidado en la repetición: no procura crear nuevas maneras de mencionar el tiempo, señalando en cambio que no hay maneras distintas de nombrarlo sin caer en el eufemismo o en la alteración del tono de todo el relato, de ahí que no tenga problema en repetir las mismas fórmulas: “esa noche” aparece tres veces seguidas, “un mes después”, “por aquellos días”, “en el mes de”, la mención al mes, al día y al mes, al paso de una hora, de un día, de una semana. Cuando Bolaño menciona que el tema debe ser ordenado por la forma, por la estructura, es claro, para el caso de *La parte de los crímenes* que su herramienta principal es la delimitación del tiempo por medio del uso de los variados nombres que la civilización le ha asignado; el autor encausa el caos del horror a través de esclusas temporales, y logra convertir “el dolor de los otros en la memoria de uno... el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle... un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse” (p. 244).

Por otro lado, toda la narración cubre cinco años de crímenes, desde enero de 1993 hasta la navidad de 1997. El narrador sigue con rigor el avance cronológico del tiempo y va registrando mes a mes los florecimientos de los cuerpos o, en los pocos casos, la buena nueva de que en un mes no hubo hallazgos, o, con una sutil y dolorosa ironía encubierta de formalidad, que en un mes hubo otro tipo de crímenes, los sociales, los del folklor, los que dan el color local a una ciudad latinoamericana como Santa Teresa. Dentro de las pocas alteraciones a la secuencia temporal por medio de metalepsis están los sueños de algunos personajes que pueden remitir a otro tiempo, y dos analepsis: la primera repasa la genealogía de Lalo Cura, que se acerca al presente de la narración desde 1865 registrando seis generaciones de mujeres violadas y una última, la madre de Lalo, que se cruza con los personajes malditos de otra novela sobre el desierto. La segunda analepsis está en el relato que hace la diputada Azucena Esquivel al periodista Sergio González y que cubre aproximadamente treinta años de vida. Este relato fraccionado por los otros tres y por los florecimientos, pretende explicar y convencer al periodista de la necesidad de aclarar los crímenes de Santa Teresa. El final de esta cuarta parte de la novela deja un tiempo abierto al cerrar con la imagen de un oscuro abismo que es vencido y superado gracias a las risas. El triunfo de la vida sobre el río inclemente del tiempo.

1.4.4 Cierre

Todo lo que quería decir sobre *La parte de los crímenes* está dicho. No voy a caer en redundancias. Sólo una breve conclusión: uno de los logros literarios de Bolaño en esta parte pasa por su habilidad para no saturar al lector con violencia, con el exceso en la crudeza de las imágenes. Hay un ritmo, una suerte de respiración narrativa. No hay una repetición constante de la escena del cadáver encontrado y su descripción forense. Esto sí está, por supuesto, pero dentro de marcos narrativos variados. A Bolaño le interesa el relato y en consecuencia el detalle que forma la realidad ficcional que es reflejo de la real; el relato posible, el indicio y el punto de fuga que logra activar la imaginación. De la mano avanza también la crudeza, el retrato que no permite la imaginación, sólo la observación, la evidencia, el silencio.

1.5 Estructura de *La parte de Archimboldi*

1.5.1 Generalidades

Es posible que el lector, al entrar en la quinta y última parte de la novela, tenga emociones y expectativas encontradas: ¿cómo puede continuar estilísticamente una obra que ha dejado todo sobre la mesa en las partes anteriores y en especial en la cuarta? ¿Cuál será la novedad en lo relatado y en su forma de relatarlo? Por otro lado se presenta la promesa del título, *La parte de Archimboldi*, promesa que se sabe cumplida como el autor lo hizo en todo el libro, y que dirige la atención del lector a la primera aventura: descubrir al autor; es más, acompañar al autor hallado por el lector en su camino hacia el desencuentro con los críticos. También otro interrogante surge al pensar en el carácter póstumo de esta obra: ¿cómo propuso Bolaño terminar o cerrar *2666*? De sus posibles respuestas escojo la que sigue: “La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper” (2006, p. 284-85).

Ahora una explicación necesaria: durante mi segunda lectura de esta quinta parte el malestar frente a la historia y a la forma en que está contada creció lenta pero progresivamente. Mi lectura fue también modificándose, y llegué a lo que podríamos llamar la penúltima parte de la última parte, esto es el nacimiento del nombre editorial de Archimboldi, señalando las licencias literarias y las debilidades estilísticas del relato para confirmar, cada vez con mayor certeza, que la obra estaba inconclusa y que aunque me encontraba ante el relato y su argumento final, al tiempo estaba leyendo un borrador de una parte sin su forma definitiva. Las ideas que en adelante se presentan en cursiva son el resultado de dicha lectura; he tomado la decisión de dejarlas como evidencia de una lucha frente a la obra literaria auténtica que *vive en la intemperie, en la desprotección*, cuya propuesta no sólo rompió las leyes de la literatura anhelada por el lector que soy, sino que también rompió sus propias leyes, las que había construido a lo largo de setecientos noventa páginas. Por último quiero agregar que mi decisión formal, -presentar el proceso de mis reflexiones en letra cursiva junto con mis reflexiones e interpretaciones de la tercera lectura-, tiene una razón y un objetivo: hacer creíble y notorio el mínimo hallazgo, la levísima conclusión a la que llegué muchos días después de terminar la que entonces era la

última lectura de la novela, cuando estaba ordenando mis apuntes y pensando tranquilamente en mi trabajo que, si pudiera hablar, tal vez diría no más rodeos por favor.

En La parte de Archimboldi se puede reconocer un cambio en el narrador. Su primera reflexión sobre el mundo que narra está ubicada en el ámbito intelectual: “Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter” (p. 797). Se trata de un narrador mucho más independiente ante las acciones que narra que el de La parte de los crímenes; escuchamos su tono, su estilo personal de relatar, sus aportes estéticos a lo narrado: “una rada del tamaño de un ojo, un abra oscura y serena, aunque la serenidad no existía, sólo existía el movimiento que es la máscara de muchas cosas, incluida la serenidad” (p. 797).

El tono de las primeras páginas de La parte de Archimboldi parece el de una biografía picaresca. Muchas repeticiones. Mucha extrañeza o fantasía en lo que se narra. Como si Hans estuviera por fuera de lo humano. El tono es jocoso, caricaturesco, picaresco, pintoresco: un niño que aprende a nadar a los cuatro y a bucear a los seis. Extraña que Bolaño sea tan pobre en la información geográfica cuando toda la novela ha hecho lo contrario; ¿acaso quiere dejar al desierto como EL lugar de la obra?: el padre de Hans se “va cojeando hasta la ciudad de Düren. Allí tomo un tren que lo dejó en otra ciudad” (p. 796, el énfasis es mío). La quinta parte como novela de formación o Bildungsroman picaresca. ¿Tiene conexión con lo fantástico según Propp? ¿Bolaño quiere construir a su autor ficcional como una figura de leyenda más que como un autor real? ¿Cuándo deja de ser uno para volverse otro?

Se trata de una narración distanciada, relatada como a través de un cristal o desde la expectación de una pantalla. Como el relato de una película: el narrador está limitado por lo que el filme muestra; está limitado por un director y un ojo previo: “Cuando Hans Reiter vio por primera vez un bosque de algas se emocionó tanto que se puso a llorar debajo del agua. Esto parece difícil, que un ser humano llore mientras bucea con los ojos abiertos, pero no olvidemos que Hans tenía entonces sólo seis años y que en cierta forma era un niño singular” (p. 800). ¿Cuál es el valor narrativo de esta construcción? ¿De qué quiere convencerme? Todo muy pintoresco, muy de novela de formación de un ser único, especial, un héroe decimonónico del siglo XX. Pero el narrador no está haciendo su mejor

esfuerzo. Es como si hubiera atesorado capital cultural o estético y tuviera toda la credibilidad para sólo bastarse con decir “es un niño singular” y sólo con esto ser verosímil. ¿Qué pasa con el requisito de la verosimilitud? ¿Qué pretende Bolaño al anular o despreciar la necesidad de ser convincente en lo que cuenta? ¿Quiere decirnos que este relato no lo requiere? ¿Qué la historia está en otro plano de la ficción en donde los eventos se justifican por sí mismos y no por su relación y cohesión con lo que está en su entorno?

El estilo es totalmente opuesto al de las partes anteriores. Es idílico casi fabulesco. Como de relato oral del centro de Europa. ¿Por qué escoger esta forma? ¿Con qué propósito? En esta quinta parte Bolaño parece estar en problemas pues ya no se busca nada. Ya no hay línea detectivesca: ni hallazgos que se vuelven pistas, ni vacíos, ni lagunas informativas. Sólo el relato de la vida del personaje. Esta parte deja ver a Bolaño luchando contra su estilo; contra su forma estética, artística, literaria

¿Acaso esta construcción falsa, este decorado de representación de vodevil está diseñado para que la mención del nombre “Hitler” nos estremezca? Lo voy a escribir esta última vez: todo en la configuración del autor Archimboldi es tan gratuito, tan casual, tan fácil que da tristeza. ¿Acaso la ironía de la última parte tiene que ver con la imagen idealizada del autor? ¿Cuál es el secreto, el misterio de la quinta parte? No hay. Esa es su deficiencia estética. Se trata de un territorio inexplorado para Bolaño.

Sin embargo, esta forma tiene una pausa durante la narración. En el momento en que Hans Reiter abandona la casa de sus padres el tono se altera, y el narrador a su vez retoma un estilo que logra conectar esta parte con las anteriores; retorna su sentido del sarcasmo: “Y Nadja Yurenieva vio a Ansky y se levantó discretamente y salió del paraninfo en donde el mal poeta soviético (tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano, en realidad como un poeta lírico latinoamericano, esos pobres fenómenos raquíticos e hinchados)” (p. 908). Entonces, una violenta ironía puede proponerse en el tono escogido por Bolaño. Relatar la Europa en guerra y decadencia desde una escenografía fabulesca no deja de ser transgresor. En especial si lo que se espera es todo lo contrario.

Mucho más adelante en la historia de Hans, el juego narrativo encuentra en la lectura de los cuadernos de Ansky un espacio perfecto, y se da, por ejemplo a la puesta en abismo:

Bolaño escribe una ficción sobre un soldado que encuentra un cuaderno en donde un escritor judío, quien fuera también soldado, escribe sus memorias en las que cuenta además de su vida sus obras literarias, una de ellas un relato de ciencia ficción que entrega para que otro escritor firme como propio, y que recrea o reproduce momentos claves de su propia vida; historia en la que aparece un extraterrestre gigante que parece una alga, semejante a la descripción que hiciera el narrador de nuestra novela del personaje Hans Reiter quien lee los cuadernos, y en donde se menciona a un detective mexicano.

Con esta metaficción el relato retorna al juego narrativo que ilumina y recupera la vida perdida en la cuarta parte; por el tiempo que dure la lectura de Hans. Luego llegará el gris horizonte de la Europa destruida y del escritor invisible. Bolaño insiste en que la clave humana de la literatura está en la lectura, no en la escritura. No le interesa darle verosimilitud al narrador en el sentido de justificar por qué narra. En esto el autor chileno practica con recelo la regla fundamental de la ficción contenida en el antiquísimo contrato autor-lector. Su narrador espera que cualquier personaje abra una ventana narrativa para lanzarse allí y relatar todo lo que ve, o todo lo que su demiurgo le permite ver.

1.5.2 Bloques de narración

Tenemos un relato de formación: los orígenes, la familia, la infancia y los hechos que hicieron de Hans Reiter un ser especial, un escritor de obras maestras. Acompañamos al personaje desde su nacimiento hasta su viaje al abismo y presenciamos los hitos que lo llevaron a adquirir dicha forma. Así, se pueden proponer bloques de narración determinados por el cambio en el espacio en que suceden las acciones y por el avance cronológico del personaje; la infancia, la juventud, la experiencia de la guerra, su camino hacia la escritura literaria, y finalmente su invisibilidad. Cinco momentos a los que se debe agregar un sexto y último que pretende hacer puente con los relatos de las cuatro partes anteriores. Este último claramente quiebra la forma elaborada hasta ese momento y se puede leer como una evidencia del carácter inacabado de la novela.

El relato de la infancia de Hans está conformado por pequeñas anécdotas que se desvanecen, que no tienen asidero en el relato central, como la del niño buceador o el niño dibujante de algas marinas o la de los visitantes nacionalsocialistas. Se trata de escenas cotidianas de la vida particular del niño extraño. Una suerte de recorrido por diapositivas

azarosas; un ejemplo: la caminata del niño Reiter a través de pueblos con nombres inventados por unos hermanos Grimm derrotados por los hongos alucinógenos. La narración se despreocupa por la verosimilitud: el niño sumergido en su tina de baño, ya sin aire “Se puso rojo y se dio cuenta de que estaba atravesando una zona muy parecida al infierno” (p. 798). Este bloque es el de la realidad fabulesca e idílica, inocente, de una tierra aún no destruida. *La escena del diálogo entre el nacionalsocialista y el padre de Hans no termina en nada.*

El segundo bloque es el de la ciudad y los anuncios de la guerra. El tono, como se mencionó arriba, se distancia de lo fabuloso y regresa ligeramente al universo literario bolañiano: “(Hans) se asomaba a las grandes ventanas de la sala desde la que se contemplaba el amanecer que se deslizaba como una ola por la ciudad ahogándolos a todos” (p. 833). La transición entre el primero y segundo bloque se da a través del relato de la visita del político nacionalsocialista a la casa de los Reiter. En esa charla se anuncia el horror futuro: “y luego pasaron a otros temas, como la creación de la Gran Alemania, la construcción de un Hinterland, la limpieza de las instituciones del estado a la que debía seguir la limpieza de toda la nación... el padre de Hans Reiter se fue poniendo nervioso” (p. 813-14). Sin analepsis hasta ahora, el relato se ha organizado a partir de bloques de tiempo: escenarios que conforman las historias. A partir de esta idea podemos proponer que en esta quinta parte el espacio es el eje que permite el desarrollo de la narración. Más que la movilidad a través del espacio, como en *La parte de Fate*, se trata de cómo el espacio afecta y transforma al protagonista.

El tercer bloque es el de la guerra. El lector se encuentra con un despliegue de conocimientos sobre la puesta en escena de la segunda guerra mundial, las escaramuzas, los avances, la formación de los ejércitos, el nombre de los comandantes, las técnicas y estrategias de ataque y defensa; Bolaño jugando a recrear la guerra. Con este tercer momento el autor vuelve a trabajar con la estructura de *vasos comunicantes*: la narración lineal, anecdótica y plana comienza a presentar y desplegar relatos que surgen del cauce central; relatos de guerra: la locura, las muertes, la espera, el horror y la voluntad. Encontramos quince relatos que surgen de la narración base y que, como en las partes anteriores, enriquecen la base de la trama y potencian la propuesta ética y estética de la novela. Es muy interesante ver cómo en esta quinta parte Bolaño jugó con los espejos y los

reflejos para lograr conexiones en el universo de la ficción con relatos de las partes anteriores y que, jugando con la propuesta temporal, aquí aparecen como anuncios, imágenes proféticas de Europa y Santa Teresa a la llegada del siglo XXI.

Dentro de las historias que surgen de la guerra brillan varias: el relato del castillo rumano, de la hija del barón von Zumpe y los oficiales alemanes; la presencia del mal, del conde Vlad y la escena del placer sexual muy cercana a los imaginarios provenientes del marqués de Sade. También el relato del soldado perdido en los túneles franceses que le vende su alma a Dios, y que hace notar que con el avance de la narración la realidad se va tornando desquiciada, delirante y peligrosa; es el efecto de la guerra sobre Europa. La realidad otra con su cara oscura aflora en los lugares a los que llega Reiter. La naturaleza también reacciona, los bosques se incendian como monjes tibetanos.

Realmente extraño y casi fuera de lugar es el relato que cuenta Ingeborg, el futuro amor de Archimbooldi, sobre los aztecas, su cultura y el rito de sacrificio humano. Ingeborg, al hablar de los aztecas, genera una conexión particular con las demás partes de la novela que permite a su vez dos propuestas de interpretación interesantes: la primera es que el placer de la muerte y la sangre es tan antiguo en Santa Teresa como los mexicanos mismos y que el eclipse sangriento que llevan los testigos del sacrificio a todas partes sigue en México y seguirá, y que esta es la razón fundamental de que Latinoamérica sea el manicomio del mundo. La otra es la relación entre los ritos aztecas y las ideas que empleó el nazismo para crear su mitología y sustentar sus acciones de muerte, pues si la joven Ingeborg de dieciséis años con unos padres nacionalsocialistas, le comenta al soldado Reiter que en su casa sólo hay libros sobre el nazismo, entonces es válido pensar que toda esa información sobre los aztecas proviene de uno de esos libros. Así se potencia el juego de reflejos: la mitología del mal nazi tiende puentes con la cultura azteca, y la mitología del mal de la dictadura chilena, en un acto de desquiciamiento aterrador, lleno del humor del abismo, tiende un puente doble: hacia los pueblos mapuches y hacia la Grecia Antigua.

Dentro del tercer bloque surge la historia del hallazgo de los cuadernos del judío ruso Ansky que contienen a su vez otras historias. Con este hipotexto ficcional se desarrolla una suerte de transformación espiritual y cultural en Hans: el encierro, la soledad, el espacio secreto e invisible. Los cuadernos constituirán la segunda lectura que altera para siempre su existencia; la primera fue la de *Parsifal*. Al relatar la vida de Boris Abramovich Ansky en

la Rusia de la revolución y del terror estalinista, se produce un nuevo reflejo, en este caso el de la vida de Reiter como joven en un país en guerra que lee la historia de un joven militar en un país en guerra. La principal historia inserta o metadiégesis presente en los cuadernos es la de Efraim Ivánov, la amistad y la genialidad, y la falsedad o el plagio en la literatura; la falsa literatura en Ivánov y la literatura al servicio del régimen y de la Historia: “A partir de ese momento a Ivánov sólo le pidieron cuentos de ciencia ficción y éste, fijándose muy bien en el primero, que había escrito como si dijéramos al descuido, repitió la fórmula con variantes que fue extrayendo del hondo caudal de la literatura rusa y de algunas publicaciones de química, biología, medicina, astronomía, que acumulaba en su cuarto como el usurero acumula los impagos, las letras de crédito, los cheques vencidos” (p. 890-91). El escritor institucional reflejo de los escritores estatales que Amalfitano expone a los críticos europeos; juego de reflejos y espejos. La historia de Ivanov es la historia de la persecución al pensamiento libre en la Unión Soviética, cuyo final es su desaparición pero que antes nos regala una divertida y entristecedora escena: las conversaciones de Ivanov y la rata Nikita.

En este tercer bloque, el de la guerra, Bolaño juega con los niveles de ficción casi hasta el delirio. Leemos así el relato de la trama de la novela apócrifa de Ivanov escrita por Ansky. *Bolaño repite el estilo erudito-bibliófilo ya presente en Los detectives salvajes. Una seguidilla de autores y obras. Conocimiento enciclopédico de la literatura.* Como en las partes anteriores la fuente de la narración se cubre de niebla y no podemos decir con certeza si lo que leemos es lo que escribió Ansky o lo que el narrador enriquece a partir de las palabras de Ansky leídas por Reiter. Las proyecciones desde el cuaderno son las historias que el narrador amplía, como la pesadilla del sueño de la revolución que Ansky comenta en sus cuadernos y que comprendemos a través de la metamorfosis involuntaria del escritor Ivanov. En ellas está contenido el proceso hacia el horror particular de Rusia y de los judíos rusos que se verá fractalizado en la experiencia del proceso hacia el caos y el horror del relato de Hans Reiter que se fractaliza en el relato de Santa Teresa.

Bolaño, quien se refleja en Ansky, se divierte creando historias delirantes, absurdas, casi fantásticas con un fondo filosófico que las conecta con su propuesta estética general, como la historia del hombre que perdió sus genitales y salía al bosque a buscarlos y transformó su realidad a partir de su deseo. O la historia de los antropólogos franceses y los

aborígenes de Borneo y la tragedia del saludo, que recuerda Ansky y asocia con su relación con el impostor Ivanov: el segundo que violó el cuerpo literario y se robó el alma creativa del primero. *Estructura clásica de relato dentro de un relato. Personajes que leen o que escuchan historias todas transmitidas al lector a través el narrador.*

Terminada la lectura de los cuadernos se va cerrando este tercer bloque, y la narración continúa en su cauce principal: el relato de la guerra y de la derrota. Además del viaje soñado por Hans a través del río, está el cierre a la historia vampiresca del castillo rumano con el relato de la desertión de los soldados y la crucifixión del general Entrescu. Este bloque se cierra con la confesión del criminal Sammer en el campo de prisioneros al que conducen a Hans. El relato de Zeller-Sammer, funciona como reflejo y espejo de los crímenes de Santa Teresa, y de lo cotidiano en medio del horror del caos y la anulación de la sociedad. Es la historia de un administrador que cree tener buen corazón y cuya ética le exige altos estándares de calidad laboral. El mal común del burócrata; la pesadilla de Kafka: al estar narrada en primera persona el brutal poder de este administrador se extravía en su sentido propio de la realidad; Eichmann el trabajador ideal del abismo; otra forma del horror. El horror planeado y organizado que raya en el absurdo y en la ironía dolorosa.

Sutilmente Bolaño cuela dentro del discurso de Leo Sammer declaraciones “inocentes” sobre sus costumbres cotidianas viviendo con los judíos que nunca han sido vistos como humanos, sólo como instrumentos de una maquinaria. O que son humanos hasta que una orden indique lo contrario. Resultan chocantes los comentarios a la comida que consumen los integrantes del gobierno dictador. Bolaño insiste en toda la novela, y podemos decir que en toda su obra, que el horror que no se puede comprender tampoco se puede nombrar, que la experiencia de la violencia es inefable y que sólo se pueden referir sus síntomas o sus consecuencias; así, lleva a que los judíos sólo sean una palabra en el discurso de Leo Sammer: su distancia, su frialdad es la que mantiene lejos del relato a las víctimas; un administrador de trabajadores debe cuidar su material, el insumo que debe entregar a alguna fábrica del régimen, sin importar qué tipo de material sea, hombres, madera, instrumental médico, animales. En eso consiste su inhumanidad, y esta es la razón clara de su “deferencia” a los judíos que llegan; no se trata de altruismo sino de costumbre profesional. Así, la inhumanidad se refuerza cuando desde el alto mando se da la orden de eliminarlos. No hay ni un solo rastro de duda. Cuando la orden indica que no servirán para

trabajar en cualquier lado, las acciones responden a este nuevo requerimiento: “Otro en mi lugar –le dijo Sammer a Reiter- hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (p. 959). Al igual que con los crímenes de Santa Teresa, no somos testigos del momento de la aniquilación, sólo de lo que viene después: del cuerpo y lo que dice o de las afectaciones en el entorno, en la realidad que sobrepasa cualquier intento por evitar la locura; el reflejo de los florecimientos de Santa Teresa se presenta con un espejo averiado que deja ver la otra cara, la zona negra de la realidad otra: “Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. Déjelo. Tápelo. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de *no* encontrar” (p. 956), explica el eficiente Sammer.

En el cuarto bloque de narración Hans se convierte socialmente en Archimboldi, aunque durante toda la guerra lo haya sido. La narración inicia con el deambular de Reiter por Colonia, su relación con Ingeborg y sus inicios como escritor, y sigue después con la historia de la publicación de sus novelas, las dificultades, el señor y la señora Bubis, la recepción, el trabajo de creación de un autor por parte del editor. La narración caerá nuevamente en lo inverosímil, casi en lo cursi: la vieja bruja que orienta a Reiter, que le sugiere el cambio de nombre, y que le regala libros y una chaqueta memorable: “Te los puedes quedar, cada vez que vengas a verme te puedes quedar con dos libros... Esta chaqueta es para ti, te ha estado esperando todo este tiempo, desde que murió su anterior dueño y yo cogí la chaqueta... parecía hecha expresamente para mí” (p. 973). A partir de esta anécdota todo vuelve a un cauce lleno de gratuidad y facilismo narrativo. Una biografía desalentadora de Hans Reiter. La leyenda del escritor. *En esta parte no hay profundidad. El entorno, la realidad exterior no afecta, no mueve a los personajes: “Cuando Reiter pudo abandonar el campo de prisioneros se marchó a Colonia. Allí vivió en unos barracones cercanos a la estación y luego en un sótano...”* (p. 960). Al igual que la guerra, nada le hizo la prisión.

El quinto bloque desarrolla la “elevación a la fama” de Archimboldi, aunque él nunca la experimente. A partir de la historia de la muerte de Ingeborg, del puesto fronterizo, las estrellas, y Luebe el campesino que asesina a su esposa y oculta el crimen mostrando a todos el cadáver, el protagonista emprenderá su errancia por Europa. Más que Archimboldi, los personajes centrales de este bloque son los editores y su obra: el libro. Como veremos

más adelante, el tiempo de la narración se agota y el narrador se permitirá apresurar la vida del escritor hasta su vejez. En una delicada escena, muy cinematográfica también, la señora Bubis, también baronesa Von Zumpe, también amante ocasional de Archimboldi, conversa con el escritor candidato al Nobel de Literatura “en una espectral ciudad italiana” (p. 1082). Será su último encuentro; Archimboldi sonrío y calla.

El último bloque, el final de la meganovela parece una concesión a un tipo de lector particular, aquel que podría reclamar, luego de haber leído mil páginas, un cierre, o al menos algo semejante que la literatura de Bolaño soporte. Eso es a mi juicio la historia número quince de esta quinta parte, el relato de la vida de Lotte. Con un narrador director, creador del guión, narrador con demasiadas ínfulas se afirma: “Y llegamos finalmente a la hermana de Archimboldi, Lotte Reiter” (p. 1082). Siguiendo esta línea ficcional ¿no hubiera sido más lógico titular esta parte “La parte de Lotte”?

1.5.3 Manejo del tiempo

En esta parte el tiempo no es protagonista. La lectura se inicia en una época anterior a la moderna. Y parece que la guerra lo cambia todo y hace entrar al relato en un rigor temporal; pero antes todo el crecimiento de Hans ocurre en un lugar fuera del caos cronológico de la historia moderna. El relato inicia en 1918 con el regreso del padre a su pueblo y la rendición de Alemania, y va saltando, haciendo grandes elipsis a medida que el niño Hans crece; por ejemplo: “Los años que pasó en compañía de Hugo Halder fueron provechosos para él” (p. 823). En los bloques de narración el tiempo está definido por el crecimiento, por la edad del protagonista. Poco a poco y debido al avance cronológico del relato, las escenas se enmarcan en un tiempo genérico: “por aquellos días”, “por aquellas fechas”, “una noche”.

En total se recorren ochenta y tres años en los que encontramos dos ritmos temporales. El primero va desde el nacimiento de Hans hasta la muerte de Ingeborg. En éste los avances presentan cierta regularidad. El segundo ritmo es el que relata los años de afianzamiento de la obra de Archimboldi; el paso del tiempo aquí es abrupto, hay escenas de encuentros y avances radicales: “Durante muchos años la casa de Archimboldi, sus únicas posesiones, fueron su maleta... y la máquina de escribir que le regalara Bubis” (p. 1064), seguido de la mención a los ordenadores, luego los portátiles y finalmente la

internet. Archimboldi acaba de entrar en la era virtual. O como en este otro caso: “Durante todos estos años la única persona con la que Archimboldi mantuvo una relación más o menos permanente fue la baronesa Von Zumpe” (p. 1078).

Dentro del primer ritmo, que contiene al bloque narrativo de la guerra, tenemos la yuxtaposición temporal de la historia del soldado convaleciente Reiter y el escritor invisible Ansky. El tiempo del relato central parece cesar gracias en parte a que el personaje llega casi a la inmovilidad total durante su lectura de los cuadernos. Esta lectura nos lanza a una analepsis aproximadamente veinte años atrás, cuando el joven Ansky se enrola en el ejército rojo; su historia de vida desarrolla la historia del último sueño de occidente y cómo se torna en pesadilla. En el relato de Ansky el tiempo de lo escrito se va acercando al tiempo de lo leído hasta hacerse uno. Este momento no perfecto pero sí cercanísimo señala el fin de la vida. Y la decisión de hacer una nueva, la propia, la del creador: Hans quien se considera ya muerto, decide revivirse y recrearse. Hans comprende que la vida está en la lectura y no se lleva los cuadernos. Los deja en el escondite para que otra persona los encuentre y reactive el ciclo; de ahí que su pesadilla consista en la destrucción del escrito y por ende de la vida.

Una segunda gran analepsis es la del último relato de la novela. Con la historia de Lotte regresamos aproximadamente sesenta años y vamos siguiendo el crecimiento y las vicisitudes de la hija de los Reiter y madre de Klaus Haas, también en escenas que pretenden contener grandes bloques temporales hasta el momento en que Lotte se entera de que su hijo está preso en Santa Teresa; desde allí el avance cambia de ritmo y va año por año hasta conectarse con la historia de Archimboldi en los albores del nuevo siglo.

1.5.4 Personajes

En la quinta parte Bolaño retrata la vida del funcionario de guerra. Un patético personaje que tiene el inmenso poder de la muerte. El autor pone en escena un ser expoliado por la cultura de los últimos sesenta años y que tiene en el Adolf Eichmann de Ana Arendt su más completa exposición, pero que también presenta en Mr. Stevens del escritor Ishiguro Kazuo a la bestia potencial, al cretino de absoluta inmadurez moral que puede acabar con media o toda la humanidad. Ahora: ¿el chileno enriquece este tipo literario? Da una nueva vuelta de tuerca a esta persona. Creo que no. La debilidad que

acompaña las páginas de la quinta parte no se lo permite. Podríamos decir que aportan mucho más en el desarrollo de esa forma relatada la guardiana analfabeta de El lector de Shelnik.

Tenemos dos grupos de personajes en esta quinta parte. Los que surgen en el camino de Hans y en su conversión a Archiboldi, y los que conforman la historia que Ansky escribe en sus cuadernos. En esta narración que por momentos adquiere los tintes de leyenda, el sistema actancial que propone Vladimir Propp sólo funciona a medias. Hans va encontrando en su búsqueda inconsciente ayudadores que le dan regalos de diferente orden para que el personaje llegue a ser lo que debe ser en beneficio de la circularidad narrativa. Dentro de ellos se pueden contar a Halder, quien regala a Hans la posibilidad de leer los libros de la enorme biblioteca del Barón; Fuchler el vigilante enfermo quien antes de morir le regala su conocimiento sobre el tiempo de los enfermos y su plaza en la fábrica; Ansky quien deja sus cuadernos protegidos para que él los halle; la bruja de posguerra quien le otorga más libros, la chaqueta legendaria y la sospecha del cambio de identidad; el viejo de la máquina de escribir que le regala su sabiduría sobre la literatura, y finalmente los Bubis quienes se encargan de cuidar del escritor hasta sus últimos días, aunque aceptemos que este último obsequio lo consigue Archiboldi por mérito propio.

Otro grupo de personajes dentro de la vida de Hans es el de la guerra. Sus compañeros del ejército tienen poca influencia en la construcción del escritor pero de ellos surgen pequeñas anécdotas que reafirman el tono y el ambiente de ese bloque. En cambio, los oficiales del Eje, el centro del mal humano, permiten que la narración explore y desarrolle temas queridos en la estética del chileno. La charla macabra de los señores de la muerte racionalizando el horror presente y futuro de los sometidos; las relaciones entre el poder, la muerte y la cultura, diálogos entre las pesadillas de Bolaño. El General Entrescu casi un descendiente del Conde Drácula, y particularmente el funcionario Leo Sammer, el burócrata sin compasión que cree poseerla: “No se me murió ningún judío y uno de mis secretarios organizó con éstos tres brigadas de jardinería, además de las cinco brigadas de barrenderos” (p. 950); el humano más simple hace esta declaración mientras trata de hallar la manera más eficiente de eliminar a los casi quinientos judíos a su cargo.

Con la llegada del judío ruso Ansky y del ruso Ivanov al relato, Bolaño vuelve de manera completa a su estilo narrativo: la reflexión artística; el acto de escribir. El escritor

y la escritura. Aunque durante todo el relato los personajes y sus historias han sido los elementos fundamentales para el desarrollo de la propuesta estética, con la lectura de los cuadernos de Ansky el autor despliega su idea sobre la lucha del individuo contra el sistema: “En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden” (Swinburn, 2006, p. 76). Ansky, Ivanov, Afanasievna y el pacto de supervivencia. Ansky el lector salvaje que escribe homenajes a escritores salvajes. Ivanov el escritor impotente. Ansky leyendo a sus predecesores y a sus contemporáneos para hacer literatura.

Por último vale hacer una revisión de la construcción del personaje principal. Ya vimos cómo el relato presenta su infancia como parte de un mundo supranatural, jocoso, fabuloso. Pero como el mismo narrador lo menciona, con la guerra el niño-alga deja de existir. Este futuro escritor en constante aprendizaje tiene la característica principal de mantener los ojos y los oídos abiertos al mundo. Su curiosidad, su deseo constante de comprender le permiten recibir los mensajes que la humanidad quiera darle. Su carácter se va formando a partir de sus interacciones con los demás: Halder, el “amigo”, una suerte de guía cultural. Los recorridos con Halder y el japonés Nisa por la noche berlinesa: cabarets, cafés, salones sin reputación: la bohemia, el ocio, la lectura, el trabajo, la decadencia, el desierto del aburrimiento. Fuchler el desgraciado enfermo compañero de cuarto de Reiter en Berlín cuyo rol es permitir que el futuro escritor explore el mundo de la penuria, la tristeza y la enfermedad: “Las palabras de los enfermos... siempre son más importantes que las palabras de los sanos... La noción del tiempo de los enfermos, qué tesoro escondido en una cueva en el desierto” (p. 825). Ingeborg, la muchacha loca y enferma que mantiene a Hans aferrado a la vida precaria y abismal de la posguerra.

Esta actitud es la que le permite comprender la oportunidad transformadora de la lectura, y lo que convierte a los libros y a los autores en el último y vital actante. La lectura como potencia transformadora. La primera es la del *Parsifal*, el loco que abre las ventanas de la realidad otra al joven Hans y lo lleva al reconocimiento de la diferencia: “Fue durante aquellos días... cuando Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él

llevaba puesta una vestimenta de loco” (p. 837). Reiter que se reconoce como un suicida romántico y nihilista a la vez, descubre en la segunda lectura, la de los cuadernos de Ansky, que hay una forma de vencer a la muerte: “Ya no pensaba en el suicidio, porque se creía muerto” (p. 921). Lecturas, libros y autores, la victoria de la vida en el arte por sobre la destrucción y el horror de la guerra. Sin abandonar en ningún momento al lector, la narración nos presenta el antecedente esencial para el surgimiento del pseudónimo de Hans: la historia de dos pintores también contenida en los cuadernos de Ansky: Archimboldo y Courbet. Terminada su etapa de formación, el personaje pasará a ser la evidencia de otra idea del universo de Bolaño: la voluntad de hierro. Es lo único que nos dejará ver el chileno, pues Archimboldi es el escritor invisible, tal como Ansky, y sus vidas sólo son lo que son sus obras.

Como cierre de esta reflexión sobre los personajes, me permitiré dar un ejemplo del inmenso respeto del autor hacia ellos; iniciaré con una anécdota: durante un conversatorio literario el escritor colombiano Santiago Gamboa comentó su asombro ante la escritura de Bolaño refiriéndose particularmente a su capacidad de escribir historias tan distantes y distintas de su experiencia personal. Las afirmaciones de Gamboa, que no dejan de contener un poco de tristeza por la idea de literatura que suponen, se conectan con la construcción de los personajes bolañianos: a cada uno trata con la misma atención y seriedad. A cada uno hace decir cosas que sólo el pasado de dicho personaje y su poca o mucha cultura le permiten decir. Las ideas de los personajes son el resultado de una reflexión artesanal por parte del autor; en ellos, en sus ideas, en sus voces se encuentra uno de los logros estéticos y literarios del chileno. Por dar un ejemplo, comentemos el caso de la señora Bubis, quien no deja atrás su pasado, y sigue siendo una aristócrata, una hija de Barón hasta el final de la obra; esto se puede encontrar, por ejemplo en las opiniones sobre Archimboldi y su forma de vida, que claramente tienen un asidero en sus ideas sobre la “gente del servicio”: “un artista en permanente incandescencia... (que mantenía) ininteligibles soliloquios de niño de servicio o de soldado descalzo vagabundo en tierras rusas, un infierno poblado de súcubos... recordó entonces... las criadas... que dejaban a la familia para ir a las enormes casas de los barrios de los ricos y que mantenían largos soliloquios que les permitían asegurar un día más de supervivencia” (p. 1051).

1.5.5 Cierre

Esta quinta parte no deja de presentar, a pesar de sus dificultades o retos narrativos, según se miren, la forma literaria que hace de la obra de Bolaño una sólida contendora contra el tiempo y el olvido. Villoro lo expresa de la siguiente manera: “Al mismo tiempo, resulta imposible soslayar una paradoja: los géneros menores que practica un autor –sus voces secundarias- sólo emergen con su consagración” (2008, p. 74). Podemos ver en esta quinta parte un género menor, o un género autodestructivo: el relato ocultamiento. Siguiendo lo dicho por el anciano de la máquina de escribir, esta quinta parte no sólo se interpone entre el lector y la obra obligándolo a internarse en la maraña literaria para ver mejor el bosque, decisión equivocada por parte del lector, sino que también oculta su verdadero objetivo bajo el manto de la biografía.

Con esta idea del relato ocultamiento puedo justificar mis ideas, un tanto emocionales, que han dado cuenta de la segunda lectura: *Esto de relatar la vida de un personaje y nada más, sin buscadores, sin informaciones disímiles, ¿ya lo había hecho antes?, ¿en La literatura nazi en América? La quinta parte se sostiene por el conocimiento del autor invisible y por los sucesos dentro de la Segunda Guerra Mundial. Este de la quinta parte es un relato plano. Toda la riqueza literaria, el ingenio estético y lingüístico parecen haberse consumido con la cuarta parte. La quinta es una necesidad de cierre. Sólo se sostiene por los vacíos, algunos, dejados en las partes uno, dos, tres y cuatro; sola es fofa, aburrida, lineal, anecdótica, sin solidez ni profundidad en el carácter de los personajes ni en la verosimilitud. Sólo cuando la quinta parte recibe ecos estilísticos e imágenes del desierto a oscuras de sus antecesoras logra brillar; pequeños fuegos fatuos.*

Sobre todo carece de verosimilitud narrativa. No en la trama ni en la historia, sino en los actantes y en la construcción de los personajes: “Durante el día escribía y leía. Escribir era fácil, pues sólo necesitaba un cuaderno y un lápiz. Leer era un poco más difícil” (p. 961). ¿Por qué decidió escribir? Tenemos que creerle al narrador y aceptar esta pobre relación de hechos claves para la globalidad de la obra. ¿Acaso es esto lo que recibirían los críticos si encontraran a Archimboldi y él accediera a contestar con cruda franqueza sus preguntas? ¿Es a esto a lo que se enfrenta un biógrafo? Otro ejemplo es el de la chaqueta de cuero, chaqueta que es mencionada en la primera parte como un

elemento indivisible de la imagen del escritor alemán y cuyo arribo al relato se da de una forma demasiado fácil, como un regalo de un espíritu amigable, de un duendecillo o un hada benefactora, puntualmente una vieja adivina que además le recomienda a Reiter cambiarse de nombre. ¿Qué pasa con la destrucción y la miseria? ¿En medio del hambre y la carencia de comodidad una vieja sobreviviente de la guerra regala objetos de valor de manera tan desapegada? Todo muy fácil. Es la parodia de un relato maravilloso de pesadilla: una bruja otorga los objetos “míticos” al “héroe” por nada. Todo llega a Reiter como en un cuento de transmisión oral, popular, de esa zona de Europa. Débil narrativamente. ¿Cuál es la apuesta de Bolaño con esta escritura? ¿Por qué está quemando las naves en estos territorios literarios tan anti-modernos, tan claros y tranquilos?

Y entonces, con una mezcla de desencanto y resignación, pero manteniendo una actitud tranquila y abierta sobre la obra, abro una ventana nueva y toda la quinta parte se me presenta de una manera y con una forma nuevas, diferentes: *como las demás, la última parte promete algo que no cumple: presentar la formación de un escritor, explicar cómo Archimboldi logra ser el gran autor que los críticos descubren, admiran y conducen al árbol del canon, al relumbre de las obras maestras que iluminan el camino para las generaciones que vendrán. No lo logra. No por ineptitud o ausencia de calidad e imaginación, sino porque es imposible resolver este misterio. La transformación de la persona en autor, en genio creador también hace parte del azar y de la casualidad, y nos es velada su verdad pues pertenece al mundo, a la realidad brutal, pura. Del autor sólo tendremos su obra y jamás su ser ni su espíritu creador. Por eso el relato sólo puede resolverse en la leyenda.*

Hallazgo feliz y tranquilizador que permite engranar perfectamente la quinta parte con las anteriores: *la búsqueda en la quinta parte es exclusiva del lector. Es el lector quien luego de las cuatro partes anteriores, especialmente de la primera y la segunda, quiere encontrar a Archimboldi, quiere ganarles a los críticos y dar con el autor. No lo logra. Fracasa. Como Ulises Lima y Arturo Belano buscadores y halladores de Cesarea Tinarejo, lo encuentra, pero no lo encuentra. Toda la quinta parte es un esfuerzo enorme del lector por encontrar al autor, al creador, y el hallazgo no le marca ningún hito en su experiencia de lectura, en su existencia como lector. Debe seguir, debe perderse en el mundo como*

Lima y Belano; debe hacer el mundo recorriéndolo, lo que significa para él, para el lector, leer. Hasta la muerte. El lector recorre trescientas veinticuatro páginas buscando el secreto, esperando el sentido del autor, del creador. Trescientas veinticuatro páginas buscando, leyendo entre líneas, adentrándose, sumergiéndose en el texto, en lo que está dicho, por lo que está dicho, y al final no halla aquello. Debe continuar. La obra se ha agotado. Debe leer de otra manera. Archimboldi, la persona de Archimboldi no tiene nada que decirnos; la obra todo. El valor enorme de La parte de Archimboldi radica en que el paso último hacia adelante, el último avance, la última jugada en su ajedrez personal contra la muerte Bolaño la dedica al lector. El último y más importante buscador, el último y más grande detective. El último que, en definitiva, determina qué obras viven y perviven y qué obras mueren o se extinguen en poco tiempo.

1.6 Conclusiones

Es claro que 2666 es una novela inacabada. Pero se torna infructuoso, incluso necio insistir que Bolaño no logró dejar la versión definitiva y que esto se debe tener en cuenta al momento de estudiarla. O sacar del anecdotario el asunto de cómo afectó su escritura la total conciencia de su muerte, el amor terrible hacia su familia, y las certezas sobre la pobreza, para utilizarlo como material de análisis. Imaginar a un escritor que pone la seguridad y estabilidad económica de los suyos por encima de los ideales estéticos no aporta nada al análisis crítico. Ver a un Bolaño inocente y ansioso en el campo editorial –su deseo de vender cinco novelas y no una así lo permite notar- seguramente se volverá poco a poco en una imagen borrosa. Porque ante nosotros se muestra UNA OBRA. Y su propuesta ética y estética, su condición de creación que baila en una cuerda floja montada sobre el abismo negro, nos obliga a estudiar LA OBRA. El producto cultural acabado, definitivo.

Varias veces, incluso muchas, el chileno dejó clara su visión sobre la escritura: “la novela total...la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (2006, p. 307). Ordenar el caos innovando en el uso de los recursos y de los principios clásicos; como el de la búsqueda. La fórmula es tan antigua como la necesidad humana de relatar; nada nuevo ha hecho Bolaño con respeto al tema, él lo mencionó en varias ocasiones, el tema es siempre el mismo, lo nuevo es la

forma de tratarlo, de organizarlo y de contarlos; su fórmula es la novela: no hay novela si no hay búsqueda. Ni siquiera la posmodernidad que nos cayó como un aguacero incómodo durante las dos últimas décadas del siglo XX pudo alterar esta ley. Ahora, ¿qué debería hacer el crítico? El estudio de la novela debe ser el estudio de esas búsquedas, de cómo se presentan, de cómo se estructuran, de cómo se desarrollan y de cómo se terminan. Buscar esas búsquedas en toda la obra y analizarlas.

La búsqueda puede leerse también como una expresión política en el autor. Para Donoso Macaya (2009) este elemento es fundamental. La idea que expone la autora tiene que ver con la imposibilidad de cierre o final en la ficción creada por Bolaño y que reafirma que para el chileno la política está inmersa en la estética: una obra que trata de la búsqueda infructuosa y de la incapacidad de encontrar lo buscado no puede cerrarse, debe, necesariamente, ser incapaz de encontrar o llegar al fin del relato. Para ella el chileno desarrolla el concepto de “lo posible” en el arte; la ficción como posibilidad para rehacer la gramática de la realidad. Entonces, lo que debe hacer el estudioso es presentar las evidencias de la búsqueda; las piezas encontradas para escucharlas y hablar por ellas. Por ejemplo, proponer los temas o las categorías centrales que Bolaño desarrolla en la novela: primera parte: el autor. Segunda parte: el libro. Tercera parte: la pantalla, la imagen, el vidrio. Cuarta parte: el cuerpo. Quinta parte: la obra, la lectura.

También resaltar la idea de fractalidad y multiplicidad narrativa que hace de la unión de los fragmentos la apariencia de unidad, o como lo explica Carlos Franz:

Semejantes a las pinturas de Archimboldo (diseñador de vitrales, ilusionista, manierista, es decir, dandi), las novelas de B., compuestas de parcialidades y digresiones, de silencios e infinitos, sugieren también una morbidez del vacío. Una melancolía, de nuevo, en fin. Pero esta es una melancolía final: no hay un sentido, no hay una suma, sólo hay una agregación de partes, que se montan sin jamás fundirse del todo. Para que no se olvide que si se desmontan no queda nada (2008, p. 113).

ni antes ni después, las partes de la obra son capaces de existir sin las otras, y si lo logran será sólo como curiosidad literaria, como artículo de colección que sólo se completa si se lee en su totalidad. No deja de ser interesante la posibilidad de leer en un orden diferente al propuesto por el autor (creemos que fue él) y permitida gracias a él pues al no numerar las partes deja disponible la libertad y el deseo de juego; quizá de allí una razón para los títulos

de las partes, una información escueta, puntual, casi objetiva pero nunca objetiva, eso sí muy abierta. Como decía, no deja de ser interesante la posibilidad de imaginar primeras lecturas en todas sus variables posibles y de imaginar recepciones según estas posibilidades. ¿Qué pasa con el relato y con el discurso si se lee primero la parte de A? ¿Y si se lee primero la parte de los C? ¿Y si se comienza por la revolucionaria novela negra que constituye la parte de F? Muniz diría al respecto: “esta distribución se corresponde muy bien con las descripciones de cuerpos en partes, semienterrados y lacerados, que abundan en el texto y en la historia latinoamericana. Es más, todo el texto se construye en una estética fracturada entre registro policial, burocrático o forense y el registro estético; y entre los nexos existentes entre literatura y sadismo” (2010, p. 47).

Para Bolaño, poeta incurable, la repetición es una herramienta fundamental en la transmisión de las emociones, el tono y las imágenes de sus ideas, y mientras unos críticos ven en este interés por la repetición el origen de su escritura fragmentada, otros, como Leonidas Morales ven la base de la estructura rizomática o en red: “la escritura narrativa de Bolaño es más un campo (una expansión) que una línea, es más un espacio que una dirección. La articulación de los textos narrativos dentro de este campo o espacio responde desde luego a otro modelo, no al de la linealidad pero tampoco exactamente al del fragmento (al fin y al cabo el fragmento es “lo que queda” de la ruptura de esa “unidad” en que se funda la linealidad), sino al modelo de la red” (2008, p. 56). Otro paso que da Bolaño en *2666* tiene que ver con la manipulación del recurso de la multiplicidad para usarlo con un enfoque diferente. La polifonía no está directamente vinculada con la narración; está relacionada con la acción. La multiplicidad por UNA voz que logra mantenerla.

La estructura temporal en *2666* es no lineal en la suma de sus partes, pero lineal en el interior de cada una de ellas. Bolaño rompe con la norma o con la forma tradicional –uno de sus principios fundamentales de creación- en un estrato superior del relato. En el megaretrato. *2666* como un megaretrato. La novela río es fracturada, digresiva, cíclica. Esta forma moderna se logra por medio de una construcción decimonónica (en cuanto al tiempo) de cada una de sus partes. Esta misma propuesta estructural puede generar malentendidos sobre el contenido de la novela si se lee de manera lineal y se asume la unidad no en la fragmentación sino en la voz narrativa; en el juego del ocultamiento se pueden lanzar

interpretaciones como la de Becker: “En la novela 2666, el autor Benno von Archimboldi es el personaje principal, y su pesquisa guía y moviliza la acción de otros personajes hacia escenarios marcados por el tema del poder y la violencia que cruzan los espacios de la civilización y la barbarie” (2010, p 16). Con esto limita la obra y su interpretación. ¿Es acertado decir que Archimboldi es el personaje principal? Me parece que no, y me parece también que hacerlo implica permanecer en el nivel superficial de lectura de la novela; es pensar que como Archimboldi es el personaje central de la primera parte de 2666, entonces él es el centro del relato. Es una mirada concentrada en el autor externo y en un personaje autor; con esto se pierde el resto de la propuesta estética de la novela; ¿acaso Archimboldi es el único autor que aparece en 2666? Hay otros que la lectura de Becker olvida o ignora.

Otro elemento clave en la novela es el de la exploración de las relaciones entre el arte y el mal; Bolaño siguió el camino, la ruta de sus padres tutelares, siguió la senda de Vargas Llosa, de Borges, de García Márquez y de Cortázar, y llevó la experiencia del latinoamericano al siguiente grado del horror, cuando ya no hay posibles ventanas para mirar hacia otra parte durante la muerte, el dolor y la impotencia, cuando ha muerto el sueño y la fantasía y queda la pesadilla. Bolaño ha presentado lo que sus hermanos mayores alcanzaron a divisar pero no a comprender ni relatar, esto es que la realidad otra es la realidad del abismo, es la realidad de la lucha a muerte contra la muerte y que sólo los suicidas del arte pueden relatar, narrar, pintar, cantar antes de caer.

2 El paso de lo intelectual a la otra racionalidad

2.1 Exordio: relato sobre el derroche latinoamericano

La muerte como derroche es una interesante idea que se puede rastrear en una de las 27 historias que conforman *La parte los críticos*. Corre el año de 1995. Benno von Archimboldi es un candidato firme para recibir el premio Nobel de Literatura y los críticos como peces a la saga de un gran tiburón negro multiplican las actividades académicas sobre su obra. En una de éstas el italiano Morini escucha una anécdota que cuenta un escritor y antiguo promotor suave, anécdota que luego él mismo va a contar a sus tres compañeros archimboldianos, y que vamos a llamar el relato del derroche latinoamericano. El narrador hace la entrada con algunas particularidades, escenas sin relevancia para la diégesis pero con una clara relevancia en la construcción del ambiente: la distribución de las conferencias, la selección de los países-tema, el éxito de unas conferencias frente a otras, la curiosidad de Morini; todo para llevarnos a un encuentro casi íntimo, más la reunión de una sociedad secreta, color perfecto para nombrar a un autor misterioso que nadie ha visto en años y que unos fanáticos obsesivos quieren conocer. La ficción o la narración se refleja hacia niveles metaficcionales, pues tenemos a nuestro narrador heterodiegético, un poco extradiegético y un poco intradiegético y su relato que es relatado por Morini a sus amigos; y dentro del relato que cuenta Morini que cuenta el narrador, el suave está contando un relato sobre los primeros años de vida literaria de Archimboldi; y en este relato que cuenta el suave hay una mujer que, en una reunión casi reflejo de la conferencia en la que está Morini y del encuentro en el que están los tres escuchando a Morini, cuenta un relato sobre un viaje a Latinoamérica. Concretamente a Argentina.

Vale señalar que Bolaño como es su costumbre, aniquila cualquier trascendencia en las pequeñas vidas de sus personajes. Para el caso, se trata de los asistentes a la velada en la taberna alemana. Todos los personajes son seres rurales sin mayor valor que el de existir y recordar. De nuevo Bolaño quiere dejar claro que lo único realmente valioso, lo único trascendente es el relato. Sólo el relato y su misterio. De ahí que no importan los escuchas, lo que importa es lo que se cuenta y el contenido oculto, oscuro, misterioso de lo relatado, y la continuidad de la vida. Cuando se termina el reflejo de lo relatado, cuando la anécdota

llega a su final, el interés por su misterio desaparece. Nadie, en el universo ficcional, se detiene a reflexionar sobre la diminuta luz que emite el enigma de una narración perdida en el tiempo y la memoria, ni en la solución que propone Archimboldi. El caos del destino se encarga de que esa luz no dañe: “Yo creo (dice Bolaño) que todos los escritores, incluso los más mediocres, los más falsos, los peores escritores del mundo, han sentido, durante un segundo la sombra de ese éxtasis” (1999, pár. 10). Podemos equiparar el éxtasis al que se refiere Bolaño con la luz del misterio revelado; entonces aclara: “sin duda el éxtasis no lo han sentido; el éxtasis tal cual quema... porque el éxtasis es terrible, es abrir los ojos ante algo difícil de nombrar y difícil de soportar” (pár 10). Así pues, parece señalar el autor, el misterio del relato sobre el derroche latinoamericano no puede ser revelado gracias a un sentido de autoprotección que nos previene del dolor tremendo del éxtasis. Sólo Archimboldi, quien ha bailado con la muerte, el caos y el horror comprende, es capaz de anunciar un sentido, pero los demás *deben* dejarlo pasar; el destino que conforma la realidad, según Bolaño, logra el encubrimiento.

Bien, volvamos a la idea de la muerte como derroche y a la escena del relato que se refleja en las metalepsis. El escritor suave es caracterizado por el narrador con un adjetivo bastante peculiar que enmarca toda la escena y refuerza las relaciones de Archimboldi con lo inquietante, con lo inasible: “un ser un tanto borroso de quien nadie sabía nada, ni siquiera Morini, que sabía bastante de literatura alemana contemporánea, dialogante o no dialogante” (p. 33); por otro lado, lo que el suave relata se puede separar o seccionar en la ubicación del encuentro y el relato de la viuda. La primera sección logra transmitir el entorno de pobreza material y estrecheces de los escritores nóveles, el frío es un elemento importante, así como la recreación de una “feria del libro” local en donde los autores prácticamente venden sus obras como quien vende en una plaza. Un estado de limitaciones y aislamiento. La segunda sección, el relato de la viuda, sucede en una taberna con personajes más bien abandonados por el mundo en ese lugar. Ella rememora un viaje, uno de tantos que hiciera junto a su esposo, y, siguiendo un estilo característico de Bolaño, el centro, la esencia del relato llega sin ser anunciada, surge como una anécdota más pero se instala en lo narrado para desarrollar toda su propuesta. El viaje es en barco y el destino es Argentina. La imagen que escoge el autor para el encuentro entre los dos mundos, las dos

realidades, es la de la muerte masiva: “un espectáculo digno de contemplar, cientos de barcos que llegaban vacíos y que salían cargados con toneladas de carne con destino a todo el mundo... el desfile de los inmigrantes que como hormigas subían a las bodegas de los barcos la carne de miles de vacas muertas, los movimientos de los palets cargados con la carne de miles de terneras sacrificadas, y el color vaporoso que iba tiñendo cada rincón del puerto” (p. 36). Junto a la contundencia de esa primera imagen latinoamericana y su derroche de muerte, se presenta una forma escritural del autor que permite reforzar la idea primera por medio de la acumulación y la enumeración innecesaria, una suerte de derroche lingüístico: “y cuando ella, la señora, aparecía en la cubierta, de noche, por ejemplo, *adormilada o mareada o adolorida*, bastaba con apoyarse en la barandilla y dejar que los ojos se acostumbraran y entonces la visión del puerto era estremecedora y *se llevaba de golpe los restos de sueño o los restos de mareo o los restos de dolor*, sólo había espacio en el sistema nervioso para rendirse incondicionalmente a aquella imagen” (p. 36, la cursiva es mía); esa repetición de la conjunción disyuntiva, que es parte activa de toda la novela, mantiene siempre la inestabilidad en la narración; mientras tanto el narrador nos deja claro que no es un riguroso relator decimonónico, sino una voz que flota en un vacío de abismo y que puede ironizar o jugar con lo que está relatando: “un color rojo de bistec poco hecho, de chuletón, de filete, de costillar apenas repasado en una barbacoa, qué horror, menos mal que eso la señora, que entonces no era viuda, sólo lo vivió durante la primera noche” (p. 36). ¿A quién pertenece ese “qué horror”?

El derroche continúa y toma formas menos explícitas: la escena clave por fin surge, también sin ser anunciada y en apariencia intrascendente: la visita a una estancia, una cordial competencia de carrera a caballo; en ésta aparece el gauchito, el insolente latinoamericano, el único que no sonríe y que como sabremos más adelante se deja ganar del esposo alemán por obligación. Toda la anécdota se condensa en una demostración de poder. El mejor jinete y el mejor anfitrión. Una forma de generosidad que se acerca a la soberbia. Como parte de dicha demostración está el misterio, el gauchito “rapta” a la invitada y la lleva a contemplar un ángel criollo-europeo de mármol negro y la mira “dispuesto a enterrarle un cuchillo a la altura del ombligo y luego subir hasta los pechos, abriéndola en canal” (p. 37); entonces revela la humillación: la información que transmite

el guachito en español a la viuda, quien escucha la versión del inglés aclara que todo se arregló para que el invitado ganara y se creyera el poderoso. Lo que sigue es de nuevo el uso del polisíndeton para transmitir el agobio del secreto, la persistencia del enigma. Según lo relatado por la viuda, según lo relatado por el suave y según lo relatado por Morini, ella develó el misterio durante el regreso a Europa “con la vista clavada en esa extensión de mar que no veía pero que oía” (p. 39), en la noche y el desierto del océano sin luz. Y el relato termina ahí. En la aclaración del enigma. Una verdad inefable.

Reafirmando su pequeño poder, la viuda no cuenta su secreto y en cambio reta a alguno de los presentes a enunciarlo: “¿Hay, acaso, un hombre en este pueblo que me diga aunque sea al oído la solución del enigma?” (p. 39). Archimboldi, en voz alta, rechazando la oferta generosa de la viuda, habla de piedad y de derroche; menciona de forma tácita el poder de la muerte que conocen y dominan los latinoamericanos: “Todo había que derrocharlo... de alguna manera todo el mundo comprendió que así debía ser... menos el guachito... Yo creo que si llega usted a estar más rato con él, la hubiera matado, que a su vez también habría sido un acto de derroche, pero ciertamente no en la dirección que pretendía el dueño de la estancia y su hijo” (p. 40).

Lo relatado no sólo enriquece la imagen de leyenda del autor invisible, también prefigura y contiene, como una pequeña esfera infernal, como un aleph del precipicio, la desmedida exaltación del horror que poco a poco va dejando ver su silueta en el horizonte narrativo de la novela. La historia del viaje a la tierra del horror, al “manicomio de Europa”¹⁹ como Bolaño llama a Latinoamérica, pasada por alto por los archimboldianos adquiere la forma de faro que ilumina la navegación del lector para dejarle ver las zonas peligrosas del universo ficcional, para anunciar y advertir que al llegar a la otra orilla los bellos querubines de mármol negro no son indicios del amor romántico ni de la revelación

¹⁹ “Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre” (Aussenac, 2006, p. 111).

estética que aliviará el alma atormentada del artista finisecular, sino el lugar de preparación del acto asesino, la zona silenciosa en que el espíritu se dispone a crear el horror, para derrochar el poder y la libertad.

Una de las claves ocultas del relato del suave y de la viuda está en el encuentro de los dos mundos. Otra en la dicotomía realidad-apariencia, una tercera, estética, en la unión de la aventura y el mal. Para Bolaño mal y aventura constituyen los dos ámbitos de enunciación literaria por antonomasia y cuyos relatos fundacionales:

El primero (*Moby Dick*) es la llave de esos territorios que por convención o por comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado; el segundo (*Huckleberry Finn*) es la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio... humilde e innumerable, en donde el personaje o personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos (2006, p. 269).

Como fractal, como espejo y reflejo de toda la novela, el relato de la viuda se desarrolla entre la realidad racional y la realidad otra; entre los valores y la visión de mundo de la sociedad, y los valores y la visión de mundo de lo que queda fuera de ella, del extrarradio. Lo que Archiboldi nombra como derroche será una categoría general de esa realidad otra que se presenta durante toda la novela, en especial desde la llegada de Oscar Fate a Santa Teresa, y que el lector activo debe identificar como conjunto de señales en el camino hacia la comprensión. Para Rosso (2002), la realidad otra es el destino del relato: “Tal vez es la modalidad de lector que formulan las novelas de Bolaño. Fuera ya del policial, su máquina hermenéutica persigue una sola cuestión, aquella que se pregunta constantemente por la casualidad de la narración, por la posibilidad de que *todo* lo que se cuenta sea producto de otra lógica oculta y sin embargo central para los sentidos del relato” (p. 143).

Como parte del continuo juego de espejos y reflejos la novela separa y opone a los críticos y académicos de los detectives y los escritores. Aunque no son antagonistas, en el sentido de poseer de forma absoluta los rasgos opuestos ya que algunas acciones o tendencias de unos se manifiestan en los otros, sí es posible revisar esta oposición sustentada desde las ideas de Bolaño para quien el acto de escribir está más emparentado con el detective que con el académico. ¿Cómo logra el autor definir y mantener esta y las

demás dicotomías? Hay varios niveles. El de la historia o la anécdota, el de las particularidades de los personajes, y en especial el del narrador; la voz líder que construye el ambiente al entrar al abismo con los ojos y los oídos bien abiertos para verlo todo y ordenarlo. La forma del relato de las partes cuatro y cinco, incluso de la parte tres, es la del testigo que regresa del caos del horror.

La realidad lógica, social y la realidad otra, delirante y abismal; los diálogos entre la razón y la locura, la mirada a las formas del mal que el autor desarrolla, por ejemplo, en los cuadernos de Ansky quien en sus últimas anotaciones: “menciona el desorden del universo y dice que sólo en ese desorden somos concebibles... piensa en los universos paralelos. Por aquellos días Hitler invade Polonia y empieza la Segunda Guerra Mundial. Caída de Varsovia, caída de París, ataque a la Unión Soviética. Sólo en el desorden somos concebibles. Una noche Ansky sueña que el cielo es un gran océano de sangre” (p. 920). El sueño, esa puerta de acceso a la realidad otra, le permite a Bolaño confirmar, en el plano de la ficción, lo que pocos autores han experimentado en el plano de la realidad: “Hay quienes piensan de pronto seriamente que nuestra locura no es una sugestión dictada por fuerzas externas, sino que emerge desde nuestra propia alma; que es, pues, una necesidad de nuestra alma: y ahí empieza el mal irremediable” (Kertész, 2007, p. 132).

¿Cómo narrar la experiencia del horror? Bolaño responde con la estructura y con el diálogo entre la imaginación y el orden rotundo de los conceptos; en eso radica su lucha contra la muerte, contra la Historia. La escritura, capaz de mantenerlo en pie a pesar de sí mismo. Aunque en el mundo de la ficción el centro del abismo se trague a los protagonistas, en el mundo intelectual del autor la literatura siempre será una alternativa para enfrentar el caos. Por tal razón, una estética dionisiaca o nihilista en Bolaño es inaceptable e imposible de encontrar. No debemos unir y confundir lo relatado con el espíritu del relato, o caeremos en el juego erróneo de afirmar que “la literatura, al igual que nosotros, al igual que el mundo, va derecho hacia ese matadero en el desierto que es Santa Teresa” (Franz, 2008, p. 106). Es un desacierto acercar la obra de Bolaño a la de Warhol o

Damien Hirst, pues todo el tiempo el relato está recordándole al lector que la literatura, gracias al ocultamiento, permanecerá en pie²⁰.

Para el chileno la clave de la lectura está en la calidad del espacio que el escritor debe construir para que se pueda contemplar el abismo y el horror sin correr peligro. Es a partir de esta intención que el autor reactiva y se vincula con el milenarismo compromiso humano y social del arte; el hedonismo no anula la reflexión ni la comprensión, es más, debería conducir a una conclusión como la de George Steiner: “No hay nada *natural* en nuestra condición actual. No hay una lógica evidente por sí misma, ni dignidad en nuestro actual conocimiento de que “todo es posible”. En realidad, semejante conocimiento corrompe y rebaja los umbrales del ultraje... La adormecida prodigalidad de nuestra familiaridad con el horror es una radical derrota humana” (1992, p. 70). El chileno coincide con el francés cada vez que propicia que el lector cuestione su actitud ante la realidad.

Esta enorme capacidad de crear universos, blindar la verosimilitud y abrir espacios de reflexión en el proceso lector puede verse por ejemplo en *La parte de los crímenes*, durante la conversación entre el general Humberto Paredes, “antiguo jefe de la policía del DF” (p. 669), y los periodistas Macario López y Sergio González. Al Hablar sobre los vínculos de los crímenes a mujeres en Santa Teresa y las películas snuff la duda y la reflexión se activan cuando “el general les dijo que durante su dilatada vida profesional había visto muchas barbaridades, pero nunca había visto una película de esas características y que dudaba de que existieran” (p. 670). Un argumento tan aparentemente débil, tan subjetivo, incluso absurdo cobra efectividad por la forma en que están ordenados los elementos literarios en la escena: “Pero existen le dijo el viejo periodista. Puede que existan, puede que no existan, le respondió el general, lo raro es que yo, que lo vi y lo supe todo, no haya visto ninguna” (p. 670). El encuentro se encamina luego hacia el tema del horror y de la posibilidad de que los horrores tengan época y de la imposibilidad de crear un horror cinematográfico en el siglo XX que no fuese copia del pasado. Más adelante y de manera

²⁰ Si el espíritu, la esencia de Latinoamérica es la desmesura, Bolaño es un escritor latinoamericano rotundo. Léase la narración de la visita de Lola a Francia (en *La parte de Amalfitano*) para entender en qué consiste su desmesura, su derroche literario, narrativo, cómo flota por sobre la escena de Lola en Lourdes y enriquece y complementa y obsequia imágenes al lector agradecido. Hedonismo escritural para el hedonismo lectural.

casual, velada por la fluidez, la sorpresa y el juego, una de las sentencias más demoledoras de la novela: “hablaron de la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari, y *al cabo de un rato, cuando una vieja sirvienta retiró los platos y les preguntó si los señores iban a querer café* volvieron al tema de las snuff-movies” (p. 670, la cursiva es mía). Quizá esta estrategia, este estilo transparente hasta la invisibilidad permite que Bolaño se salga con la suya y conduce a que algunos estudiosos de su escritura desprecien este tipo de afirmaciones por su supuesta banalidad. Es la banalización de lo trascendental lo que activa el estado de desajuste y sorpresa violenta que aflora en el lector. Igual fenómeno se da en sus textos no literarios pues sus ideas y dardos son tan explosivos que casi obligan a los más serios, influyentes y reputados de los críticos a ver humor y disparate donde hay reflexión y solidez argumental. Finalmente, esta forma de *ocultamiento* literario es tan poderosa que troquea ideas en la mente del lector, deja una huella de memoria para que más adelante aflore ante cualquier estímulo relacionado con lo que se relata y relató; activación permanente del lector, la obligación de que dialogue consigo mismo, con su lectura y con la narración. El juego del chileno posibilita, casi exige la atención y la reflexión sobre las dicotomías entre la realidad de la sociedad y la realidad del extrarradio, especialmente en los sueños, rechazados e incomprensidos por la lógica y la razón, que habitan en el extrarradio.

Una vez más en el ejercicio de la lectura crítica los leves hallazgos, las fugaces luces de la sospecha se constituyen en combustible que activa la máquina interpretativa y la conduce a ciertos territorios específicos de la obra. La mencionada huella, el rastro que deja lo relatado se convierte entonces en excusa. Para el caso del presente capítulo, la excusa tiene su origen en el acto de la conversación: la de Morini, la de la viuda, la del suave, la del general; y hacia donde se pretende avanzar es a la presentación y comentario crítico de la construcción de las dos categorías fundamentales para el desarrollo de toda la novela: lo intelectual y la *otra* racionalidad. La revisión del discurso narrativo y los elementos que permiten el desarrollo de las dos categorías conformarán el centro y cuerpo de este capítulo. Como una suerte de tema de fondo, el concepto de “encubrimiento” se expondrá como parte clave de la estética del autor y sustento de la propuesta interpretativa del segundo bloque de la novela (partes cuatro y cinco).

La racionalidad y la locura, la realidad social y el extrarradio, la realidad real y la realidad otra no están separadas en la novela, todo lo contrario, están integradas como el disco mágico que menciona el profesor Amalfitano y que propicia el movimiento aparente. Como se verá, en algunas ocasiones dicho movimiento aparente pierde ritmo y deja ver la realidad otra, “un paisaje humeante” (p. 179) que asoma cuando la racionalidad parece “rajarse como una escenografía de papel” (p. 179).

2.2 Categorías de la razón. El ámbito de la sociedad

2.2.1 Movimiento aparente

Bolaño siembra semillas de distracción en el relato. Hace que los lectores no pierdan de vista uno o varios indicios o acontecimientos que nunca se van a resolver. Engaño encantador que hasta a los críticos agrada y da de qué escribir. Así toda la novela es una simulación, una apariencia. El relato es una apariencia de relato; es un relato que avanza en un relato que no se va a completar. Es en un segundo plano de la narración en donde todas las acciones, los sucesos, los acontecimientos tienen lugar. Sin la promesa de la ficción este no podría existir, avanzar: encontrar a un autor, comprender una escena de violencia misterio y tal vez muerte, encontrar la razón de un libro (y su dueño), resolver actos criminales, comprender cómo se hace un escritor y cuáles son los requisitos para la inmortalidad. Llegar al sentido, ver, poseer los argumentos que llevan a la razón, a la luz.

Resolver, completar y redondear el relato alivia la mente y el espíritu pues nos regresa a la sensación de calma, tranquilidad y confianza que conlleva el sentido, el orden y la lógica. Bolaño insiste en que tal estado es improbable. Es un autor del realismo caótico, de la presencia inquietante e incuestionable de la pesadilla, del vacío. No hay verdades, ni absolutas ni parciales. Todo es un enorme disco mágico, un movimiento aparente hacia el sentido que nunca se alcanza, que se trunca, se corta, se suspende, se deja en espera por falta de quietud en el tiempo y el espacio. El tiempo y el espacio de la lógica y del sentido están en un más allá, en otro lugar, que es ningún lugar porque no se puede experimentar ni percibir.

El autor, por medio de su narrador, insiste en comentar y presentar la apariencia de continuidad. Como en el movimiento aparente o el disco mágico, Bolaño nos hace creer que dos sucesos están conectados por alguna razón o mecanismo desconocido, ignorado y misterioso para el relato. El disco mágico es otro símbolo de la totalidad de la novela, en donde una cara es la realidad racional, la otra cara es la realidad contundente y brutal del abismo, la realidad otra, y el punto de unión, lo que las hace girar y parecer una sola es la bisagra, el cordel: en *La parte de Fate* bisagra narrativa, proveniente de las palabras de Rosa Amalfitano, asistimos al dialogo entre el profesor Amalfitano y Charly Cruz, el cinéfilo, que gira en torno al concepto de *movimiento aparente*, cuyo ejemplo es el borrachito encarcelado y su connotación existencial. El disco mágico del borrachito como concentración del sentido del mundo, a la manera de los dibujos adivinanzas de *Los detectives salvajes* (1998). En medio de dos anécdotas: el encuentro de Charly y Amalfitano y la relación entre Rosa y Chucho, el narrador se inclina por el segundo, dejando la propuesta estética *oculta*. Unir esos sucesos sólo es posible en la imaginación del lector, del crítico, gracias a la estructura de la obra. Es el autor quien mueve el mecanismo que logra la apariencia de movimiento metafísico en la realidad ficcional: en Santa Teresa no hay lugar para la epifanía.

Este movimiento continuo de las dos caras de la realidad arroja de forma inevitable pero escasa luces sobre la presencia del caos dentro de la razón. Así lo comenta Carlos Franz sobre una escena de *La parte de los críticos*: “La ética bestial del fascismo y el esteticismo angelical de las vanguardias se tocan. Lo sabemos demasiado y B. no lo ignoraba. Hay que recordar, en *2666*, el placer sexual de esos críticos que se sacuden del todo su pretencioso humanismo, pateando hasta casi matarlo a un taxista paquistaní en Londres. Recordar el placer furibundo de esos estetas, de esos dandis” (2008, p. 105). Esto tiene mucho que ver con la creación de la *persona*, con la unión entre la luz y la oscuridad, entre el orden y el caos, pues Bolaño parece mostrar que a pesar de andar la ruta de la racionalidad, del orden y de la norma, la pulsión destructiva siempre está cerca de la superficie de los comportamientos de sus personajes. En su texto “Una proposición modesta” acerca de la violencia institucional del Chile de Pinochet, el autor, reflexionando sobre la izquierda latinoamericana, comenta que a diferencia de la derecha, ésta “No tuvo tiempo para crear su *mal*” (2006, p. 84). Con un poco de espacio y sobre todo libertad de

acción, hombres e instituciones llegan a su obra final: el mal propio, el mal personal. El mundo racional occidental es la suma de contenciones, de controles, casi de represiones; en eso consiste su movimiento aparente y por eso es la primera categoría propuesta en la realidad social. Bolaño advierte que el abismo siempre está allí, al otro lado. La misión o la función del artista es crear puentes para poder observar el abismo y comprenderlo y comprendernos; para explicar, como lo hace el sensato y loco Amalfitano que el borrachito se ríe de nuestra inocente y confiada mirada del mundo.

Otra forma del movimiento aparente es la existencia de la versión “cruda” de la realidad, del reflejo en sombra. Así, si la primera parte de la novela es la del pensamiento académico, la quinta parte es la versión en negativo de la primera, la versión en negro de la película “normal” que todos podemos ver; la que sólo se puede ver en un sueño o una pesadilla acompañada y rodeada por la muerte; el reflejo de la maldad estética. Mientras los críticos de la primera quieren hacer brillar al autor, en la quinta el sistema quiere hacer brillar su ideología usando al autor. En este orden de ideas la cuarta parte sería el reflejo negativo, la versión opuesta, oscura y caótica del universo racional de Amalfitano.

Es *La parte de Fate* el espacio narrativo en donde el movimiento aparente se dispara. Todo en el relato del periodista norteamericano se impregna de ambigüedad y la realidad va perdiendo consistencia. El resultado en la ficción de la novela será el universo de los crímenes latinoamericanos y de las pesadillas europeas. Esta sospecha del mecanismo que mantiene el “engaño” es expresada por varios personajes. En palabras de Fate que escuchamos a través del narrador, la sospecha se manifiesta de inmediato: “Pero con los cristales de por medio todo era diferente” (p. 299). En cambio en el excombatiente de los Panteras Negras, Barry Seaman, la sospecha se convierte en poesía callejera: “Podía tratarse de una estrella viva o podía tratarse de una estrella muerta. En ocasiones, según se lo mirara, dijo, ese asunto carecía de importancia, pues las estrellas que uno ve de noche viven en el reino de la apariencia. Son apariencia, de la misma manera que son apariencia los sueños” (p. 321). ¿Qué en la historia ya ha muerto y no lo hemos notado? ¿Qué en la historia sigue brillando a pesar de que ya no exista? ¿Cuál es la apariencia? ¿El caos o el orden? Seaman responde a estos interrogantes, que la noche de Santa Teresa devora, con más poesía: “Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias” (p. 322-23).

De todas partes surgen las señales de que nuestra mirada es peligrosamente confiada; por ejemplo cuando los críticos opinan sobre el suave que les lleva noticias del pasado de Archiboldi: “Según Morini, el suave era, de forma espantosa, el doble de Archiboldi, su hermano gemelo, la imagen que el tiempo y el azar van transformando en el negativo de una foto velada” (p. 59). La apariencia, lo que creemos ver y que no es. El movimiento aparente, el disco mágico, el sueño, el relato, la historia, todo cabe dentro del mundo de las ilusiones. La parábola o anécdota o alegoría del borrachito sonriente y la prisión. Para Bolaño este es un interés presente en su obra, algo así como lo que alcanzamos a percibir como realidad pero que no es la realidad; lo que es sólo ese fragmento que nos corresponde, con el que debemos conformarnos y vivir.

Esta apariencia logra que en *La parte de Fate* una forma de violencia logre aliviar y encubrir otra: a la sociedad pertenece la pelea de boxeo; a las válvulas de escape que ha creado la sociedad para que el edificio no colapse. Los periodistas están felices y hacen apuestas. ¿Qué periodistas buscan información sobre los asesinatos? Todos saben que hay asesinatos pero pocos hacen algo para aclarar y resolver la violencia. Por el contrario pretenden mantener la realidad en un estado inmóvil y silencioso, así se deja notar cuando en la rueda de prensa del boxeador Count Pickett un periodista norteamericano comienza a poner en evidencia la realidad de las muertas: “¿ha venido alguna mujer en su grupo?” (p. 361). La reacción de los mexicanos es agresiva: “Un periodista mexicano que estaba en el otro extremo se levantó y lo mandó a la chingada. Otro que estaba no lejos de Fate le gritó que no insultara a los mexicanos si no quería que le dieran una patada en la boca” (p. 361). Más tarde Fate pregunta a Chucho Flores por el tema que generó ese conato de violencia: “los asesinatos de mujeres –dijo Chucho Flores con desánimo-. Florecen –dijo. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo” (p. 362). ¿Qué es el sol en esta alegoría? ¿La cotidianidad? ¿El peso de la sociedad que acalla las voces y profundiza los miedos? Nuestra incapacidad de vivir en el horror mirando con los ojos bien abiertos el precipicio.

En la forma de la novela resaltan los personajes que no permanecen, que pasan sin persistir por la realidad del relato; la novela río, el movimiento aparente, como el disco

mágico. Uno de los más trascendentes es el judío ruso Ansky, cuyos cuadernos encuentra el futuro Archimboldi. Para él el velo de papel se ha rasgado y puede contemplar la realidad otra: la relación entre la realidad y el deseo y la posibilidad de transformar la realidad imponiendo el deseo. Esto en el relato que hace Ansky a Afanasievna sobre el cazador sin genitales. Al final ella dice: “Es una bonita historia...Lástima que yo sea una mujer demasiado vieja y que ha visto demasiadas cosas como para creerla” (p. 895). A lo que Ansky repone: “No se trata de creer... se trata de comprender y después cambiar” (p. 895). Este escritor invisible que prefigura a Archimboldi le transmite la idea de que comprender es permanecer con los ojos abiertos en medio del abismo, de estar atento al caos y al horror para buscar su sentido y modificarlos, para lo que se requiere la actitud del cazador: “una absoluta inconsciencia de aquello que nosotros llamamos destino” (p. 895). El soldado Reiter comprende entonces que la realidad está administrada por un mecanismo: “La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba. La apariencia es una fuerza de ocupación de la realidad... El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia” (p. 926). La conclusión de Reiter-Archimboldi será el reflejo de la que escribió el judío en su cuaderno refiriéndose a la pintura de Archimboldo como el fin de las apariencias: “Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia... Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa porque la revolución, la verdadera y única, también es inmadura” (p. 926).

Bolaño, un joven rabioso que vivió para y por la revolución, exploró en sus obras el mecanismo dañino y doloroso de la Historia. La realidad se convirtió para el escritor en un espacio, una zona de duda permanente o en un material inestable; ¿de qué otro modo se puede entender que haya utilizado más de ciento cuarenta veces la construcción “en realidad” a lo largo de toda la novela? Integrar, o “empotrar” el enunciado “en realidad” es una manera prudente de señalar que lo que parece ser no es. La lucha ética y estética del chileno consiste en parte en dejar al descubierto la realidad otra, la del espanto, sin que el lector se eche a correr. Para esto aplica el encubrimiento. Juego y esfuerzo delirante si se quiere: encubrir una realidad para dejarla al descubierto; y hablar del procedimiento mientras se ficcionaliza: como en las palabras que escucha Archimboldi sobre “la cuestión de la obra maestra” compartidas por el viejo, retirado escritor, dueño de la máquina con la cual el otro pasará su primera novela: “En las entrañas del hombre que escribe *no hay*

nada... su novela o poemario... salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*” (p. 983).

2.2.2 Lectura como puente

La que sigue es la nota para la figura 1. “la literatura como puente”, que el lector podrá encontrar en la sección de apéndices. Se trata de un dibujo más bien rústico creado a partir de la idea que propone Bolaño sobre el papel cultural de la obra literaria, y que se puede extender a la obra artística en general: *Digamos que la existencia es el camino y que en éste se encuentra un abismo, un precipicio. Pocos se aventuran a mirar hacia abajo, o a quedarse al borde en dirección a lo oscuro manteniendo los ojos bien abiertos. Los llamados a hacerlo son los artistas. Ellos tienen la misión de poner orden al caos y al azar que constituyen a la historia y a la trama; esos puentes tienen dos funciones: permitir que todos puedan mirar hacia abajo, hacia el precipicio, y lograr que la experiencia humana continúe a través del camino de la existencia.* Para Bolaño la obra es el puente y la lectura una forma y una metáfora sobre la acción de permanecer con los ojos abiertos en medio de la oscuridad del abismo. Así, junto al escritor puede existir el lector. Comprender es mantener los ojos abiertos.

Lo anterior nos conduce a la revisión de los actos de lectura en la obra, una suerte de visita guiada al museo de las obras que aparecen en 2666. El plegable de la muestra explicaría que *Los libros están en todas las cinco partes de la novela, así como su consecuencia y acción natural: la lectura. Son compañeros, personajes principales y secundarios, telones de fondo, ambientes, colores, tonos focales. Ayudan a formar el paisaje intelectual. En la primera son, además de elemento generador de acciones para la narración, objeto de culto, fin del camino, aceptación de la condición azarosa de la realidad y regreso o llegada a las tranquilas playas de la forma, del sometimiento de la casualidad por medio de la escritura; tal es el final de Pelletier en el hotel de Santa Teresa, en eso consiste la conclusión que comparte con Espinoza: “Archimboldi está aquí –dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (p. 207). El visitante obsesivo-compulsivo leería que *En la segunda parte el libro es el objeto que anula el caos y aleja el mal, y a la vez la evidencia más contundente de la historia del horror, el producto engendroso que la sociedad crea para anular a la humanidad que está**

por fuera de la sociedad. Tal vez el término “engendroso” le haría sospechar de la efectividad en los procesos de creación, revisión y publicación de los programas del museo en cuestión, pero movido por una fuerza incontrolable se vería obligado a continuar leyendo: *En la tercera parte el libro es la compañía de Fate en su viaje hacia el abismo, y un pulsar que le recuerda que él pertenece al extrarradio y que su historia es la historia de los que perdieron la vida. En la cuarta es el hallazgo que hace Lalo Cura y que lo va diferenciando de la jauría y la recua de sus compañeros de oficio*; la lectura que hace el muchacho salvaje de los libros sobre investigación forense se constituye en la guía para mirar las señales del abismo de una forma más acertada pero también la herramienta para notar y luego confirmar que la autoridad y la ley no están del lado de los detectives; que también ellos hacen parte de los “fuera de la sociedad”. El visitante terminaría el plegable leyendo: *Finalmente en la quinta parte el libro aparece en su forma más primitiva: el cuaderno, el borrador, el no libro que se lee*. Lectura resguardo, “capa protectora” que permite a Reiter descubrir que ante la muerte y el horror el suicidio no es la única vía, y que escribir es una manera de hacer cara al caos.

En esta novela Bolaño insiste en la posibilidad del libro como instrumento liberador, como arma para luchar contra el horror y la historia; sin embargo, no descuida una de sus isotopías favoritas: el libro como síntoma de la Historia y del mal institucional. Así lo explica Juan Villoro en la siguiente afirmación:

A la manera del sobrino de Rameau, personaje de Diderot que combina el buen gusto con la vileza, los dandis vanguardistas que pueblan *La literatura nazi en América* actúan como crápulas excelsos, eruditos de complicada iniquidad. Con *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la enciclopedia de nazis del nuevo mundo conforma una trilogía sobre la sensibilidad al margen de la ética, o sin más ética que la Forma. Si en los albores de la Revolución francesa Diderot se ocupa del pacto que el refinamiento puede sostener con la inmundicia, en la Latinoamérica de las dictaduras Bolaño despliega una galería de infames capaces de conjugar con elegancia la gramática de la tortura. Enemigo de las simplificaciones, crea sujetos facetados, poliédricos: Wieder, el poeta que escribe versos con la cauda de su avión en *Estrella distante* es tan opresor como artista. En él la creatividad coexiste con la depredación (2008, p. 85).

Esta categoría de los autores y las obras aberrantes aumenta con el libro de Lonko Kilapán, autor chileno, leído por el profesor Amalfitano y que es el resultado de la violación de la memoria y la tradición a la que es sometida la cultura chilena a manos de Pinochet y sus

piezas en el poder. A esta conclusión llega el lector Amalfitano quien atina a proponer: “que Kilapán tal vez no hubiera escrito ese libro... también era posible que Kilapán no existiera... Todo falso. Todo inexistente... La prosa de Kilapán, sin duda, podía ser la de Pinochet... o la de cualquier neofascista de la derecha” (p. 286-87). Y junto a la escritura sometida del fantasma Kilapán, como reflejo y espejo la prosa sometida de Ivanov, el plagiador de la quinta parte, quien quiere la fama a costa de la integridad de la obra literaria. Por otra parte, en *2666* a estas dos formas del mal estético se contraponen la figura del intelectual del abismo, del lector salvaje, el periodista y el policía que quiere comprender, el soldado durante la guerra, prófugo de la misma, y el escritor invisible que logra permanecer con los ojos abiertos mirando el precipicio. Y ya que se ha mencionado y se mencionará tanto la imagen de los ojos abiertos, valga un breve análisis: tal vez sea ésta una imagen apropiada para el ejercicio de lectura en general y de Archimboldi durante la guerra en particular: al leer permanece con los ojos abiertos y puede contemplar y comprender la realidad otra oculta tras la apariencia de las ideologías.

La lectura ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de la trama y en la solidez de la forma narrativa; hay evidencias de esta intención estética en todas las partes de la novela. Se puede referir, por ejemplo, que la primera mención a los asesinatos de Sonora se da gracias a una historia leída por los críticos, y primero por Morini; comentar también que en dicha acción lo femenino está presente en las víctimas, en la periodista italiana leída por Morini y en Norton como un puente narrativo-simbólico. Se puede mencionar también que *La parte de los críticos* termina con una puesta en abismo del lector. Con la lectura de una lectura cuyo origen es un ejercicio de escritura –una carta-. La acción se ha ralentizado hasta el grado de la quietud del ejercicio de lectura. La narración “abandona” o se desintegra por los personajes y cierra con ojos abiertos escrutando señales sobre la pantalla y el papel.

Novela de reflejos metaficcionales, del movimiento aparente, Bolaño nos muestra cómo será leer *2666*: “Probablemente, pensó Lalo Cura mientras leía el libro alumbrado por una exigua bombilla,... el mismo Söderman ya estuviera muerto hacía tiempo y él nunca lo sabría. Pero eso no importaba, al contrario, esa falta de certeza se convertía en un acicate más para leer. Y leía y a veces se reía de lo que decían el sueco y el gringo y otras veces se quedaba maravillado, como si le hubieran dado un balazo en la cabeza” (p. 548). Una vez

más la imagen de los ojos abiertos. La maravilla en la revelación de un misterio efímero, y la función desgraciada del autor como puente; en la escritura no hay placer, parece decirnos el viejo ex escritor que renuncia a crear obras menores para no sentirse un vil plagiador: “Sí, un plagio, en el sentido de que toda obra menor, toda obra salida de la pluma de un escritor menor, no puede ser sino un plagio de cualquier obra maestra. La pequeña diferencia es que aquí hablamos de un plagio *consentido*. Un plagio que es un camuflaje que es una pieza en un escenario abigarrado que es una charada que probablemente nos conduzca al vacío” (p. 985). Está es una idea estética reiterada por Bolaño: es mejor leer que escribir. Cuando el viejo habla de las obras menores y de los escritores de dichas obras las propone como necesidad de ocultamiento, como elemento clave de la apariencia del bosque que es la literatura, y deja al autor como mera herramienta de dicho encubrimiento.

Ahora, el sentido del plagio debe ser entendido como una forma de perpetuar el misterio revelado encubierto en una obra. Para el futuro Archiboldi la escritura será una forma de lucha por mantener con vida al escritor eternamente joven y rebelde que es Ansky: luego de un sueño de fuga en el que Reiter sumergido en un río pasa por ciudades y por puestos de vigilancia militar y desemboca en el Mar Negro, descubre que el cuaderno de Ansky “había quedado reducido a una especie de pulpa de papel” (p. 929), decide abandonar la isba de la familia de Ansky no sin antes haber dejado el cuaderno en su lugar secreto, “Que ahora lo encuentre otro, pensó” (p. 929). La pesadilla de Reiter consiste en que los cuadernos se destruyan, se deslían en su insumo primario. Por eso debe escribir, para plagiarlos y conservarlos, y llevar su lectura a otros lugares y otros tiempos. En la historia de Ansky el tiempo de lo escrito se va acercando al tiempo de la lectura hasta hacerse uno. Este momento no perfecto pero sí cercanísimo señala el fin de la vida. Y la decisión de iniciar una nueva, la propia, la del creador: Reiter quien se considera ya muerto, decide revivirse y recrearse. Reiter comprende que la vida está en la lectura y no se lleva los cuadernos. Los deja en el escondite para que otra persona los encuentre y reactive el ciclo; por eso su pesadilla consiste en la destrucción del escrito y por ende de la vida. En esta parte retorna el juego ficcional que ilumina y recupera la vida perdida en la *de los crímenes*; por el tiempo que dure la lectura de Hans. Luego llegará el gris horizonte de la Europa destruida y del escritor invisible. Bolaño nos insiste que la clave humana de la literatura está en la lectura, no en la escritura.

En *La parte de los crímenes* hay un personaje maravilloso, mezcla de una fuerza indestructible y una inocencia impoluta; en otras palabras, una bomba de tiempo ficcional. Se trata de Florita Almada, una psíquica homeopática cuyo discurso es un reflejo de la forma verbal de Barry Seaman. Esta menuda mexicana reconoce en sus sueños mensajes acerca de la verdad sobre los crímenes de Santa Teresa, y agobiada por esa información decide hablar. Los lectores somos como Florita Almada: “Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía. Y sabía buscar una interpretación coherente para todo lo que sucedía” (p. 535). Somos los ordenadores del mundo ficcional narrado. Creemos que este merece una mirada analítica para poner las cosas en su lugar y poder comprenderlo. El autor da una forma particular al caos, al destino, al azar y al dolor, y nos presenta su novela. Nosotros creemos que no es suficiente y damos un orden particular al abismo, al precipicio presentado por el autor, creemos que es válida una nueva estructura, ahora no ficcional, un puente para poder ver el puente y el abismo al tiempo. Eso es la interpretación. Somos para Bolaño, en su imaginación, en el fondo de sus deseos y sus pensamientos Floritas Almadadas, viejecitas, encantadoras, amabilísimas e inofensivas que hablamos sobre lo que vemos creyendo que sólo con eso está solucionado el misterio de la obra de arte. Y como ella somos incompetentes en esa labor “pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada, las imágenes eran borrosas, el sonido defectuoso” (p. 535). Susan Sontag parece estar de acuerdo con la burla que hace Bolaño a los deseos de Florita: “Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad” (2008, p. 20).

Y llegamos así a la propuesta final de esta sección: así como hay libros que violentan la cultura, hay lecturas que agreden al libro. Son las lecturas que quieren sentenciar la interpretación a una sola y rotunda imagen; las que hacen del contenido del libro el objeto que debe ser descubierto, el lugar en el que se encuentra el sentido o la respuesta al misterio, porque “aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo” (Sontag, 2008, p. 15).

¿Cuál sería entonces la lectura que en lugar de enterrar para siempre la obra la hace brillar en sus múltiples caras? La lectura que hace Pelletier al final de la primera parte de la novela: su ejercicio no es académico ni crítico; se aproxima en cambio a la contemplación

activa. Es pura y poderosa lectura hedonista. Anulación del dolor y del horror. Lectura que da la espalda a la forma de interpretación institucional: “En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte” (Sontag, 2008, p. 19).

La lectura hedonista, la lectura como puente no pretende domesticar la obra de arte, todo lo contrario, pretende explorarla para iluminar sus rincones y abrir sus ventanas; en la novela los personajes que han descubierto o encontrado esta forma de comprensión del texto escrito también han encontrado una comprensión más amplia de la realidad caótica y dolorosa.

2.2.3 Búsqueda

Como una constante en la obra de Bolaño sus personajes, concretos o fantasmales, realizan la búsqueda del otro, de lo otro, que permitirá el hallazgo inesperado de la verdad personal, de la revelación que se puede no entender. Así en *2666*, eso otro inicial, Archiboldi para el caso, pasa a ser aquello que no se alcanza, que no se encuentra, una suerte de excusa narrativa y existencial, y un tono estético. La búsqueda en Santa Teresa se transforma en pausa, en reflexión y goce. Los personajes tienden al estatismo estoico. Una suerte de estado de calma y humildad en donde lo inmediato es lo único por lo cual vivir. Esto se puede notar en Amalfitano, en Pelletier y en Espinoza, incluso en Norton y Morini viviendo su amor sencillo y pobre. Las luchas se transforman en trayectos personales, privados y en acciones llenas de un ingenio que vence a la casualidad. Una forma de arte al alcance de todos y que toma distancia a velocidad crucero del espíritu modernista y su ansiedad por la búsqueda, el descubrimiento y la conquista. Es esta una constante en la obra de Bolaño, presente, hallable en sus novelas anteriores: la ilusión de una búsqueda, la promesa eterna que hace la novela a su lector, y el proceso lento hacia el reconocimiento de que la búsqueda no es trascendental. No hay fracaso. Por eso en *Los detectives salvajes* encontrar a Cesárea Tinajero no conduce a nada más que a seguir avanzando, por eso el reconocimiento de los críticos ante la imposibilidad de conocer a Archiboldi; los únicos frustrados somos los lectores. Los personajes de Bolaño no se frustran, por el contrario

llegan a un estadio más alto: la aceptación, el goce de la ironía y del pesimismo que no afecta la salud. Proponer un orden personal para vencer a la historia, al caos, al horror y a la muerte. Este es, por ejemplo, el orden que construye Amalfitano con su libro colgado que deja a la intemperie.

El juego narrativo hace de la búsqueda el motivo para la ironía temporal. Si nos dejamos guiar por el tiempo cronológico, podemos decir, el libro podría autorizarnos incluso apoyarnos, que los críticos viajan antes de tiempo al encuentro con Archimboldi en Santa Teresa; unos tres años antes. Como si la distancia entre ellos y él sólo fuera posible medir con planos de realidad. Los separa una distancia de una realidad, de un plano de realidad, y por eso como las ideas juego de Amalfitano mientras ellos viajan a encontrar al autor en una ciudad mexicana, la realidad del encuentro se disloca y ubica a Archimboldi tomando la decisión de viajar, siendo encontrado y rescatado por el Cerdo en otro plano; en el de la anécdota contada por el estudiante mexicano a los críticos europeos el autor alemán ni siquiera ha pensado en viajar a esa ciudad, aun no se ha reencontrado luego de décadas con su hermana quien le cuenta que su hijo, su sobrino, está preso en una cárcel mexicana; nada de esto ha sucedido y Archimboldi ya está en México y los críticos están en México a la caza. ¿Qué le preguntarían a Archimboldi? Con una actitud soñadora, inocente, los críticos juegan: “Por supuesto, nadie pensaba secuestrar a Archimboldi. Ni siquiera someterlo a una batería de preguntas. Espinoza se conformaba con verlo. Pelletier se conformaba con preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima. Morini se conformaba con ver las fotos que ellos le tomarían en sonora” (p. 143). El encuentro se limita a la búsqueda y al deseo. Si seguimos esta línea de ideas, entonces las palabras de Pelletier a Espinoza en el hotel de Santa Teresa adquieren un nuevo y rutilante significado y son pronunciadas para atravesar realidades y llegar a nuestros oídos: esto es lo más cerca que vamos a estar de Archimboldi. Él está aquí, los críticos están aquí y nosotros estamos aquí. Es lo más cerca que vamos a estar de encontrarnos y descubrirnos.

Por su parte ¿qué se busca en *Amalfitano* y *Fate*? El sentido, eliminar o aplacar el caos. ¿Qué busca Fate? ¿En qué consiste la búsqueda de Amalfitano? ¿La reconoce o sólo la intuye? ¿Se trata de la búsqueda de la historia chilena? ¿Su ser no ser chileno, puesto que es todo europeo y vive en el exilio? ¿Se puede conectar, reflejar la búsqueda de Fate en la

del chileno? Estos dos personajes, lanzados a un destino que no quisieron controlar, también quieren comprender. Cada uno con sus armas personales. El precio del hallazgo será el vacío. El mismo que padecerán los buscadores de *La parte de los crímenes*: detectives, periodistas, mujeres desesperadas por comprender. En la realidad otra, en el abismo de Santa Teresa buscar la respuesta o el sentido se convierte en la lucha contra la apariencia. Los personajes se pueden agrupar en los muertos vivientes que aceptan los hechos y en los buscadores que guardan la sospecha de que algo está siendo manipulado y tergiversado, y que la vida bien vale la pena gastar en dicho viaje.

El valor enorme de *La parte de Archimboldi* radica en que el paso último hacia adelante, el último avance, la última jugada en su ajedrez personal contra la muerte Bolaño la dedica al lector. El último y más importante buscador, el último y más grande detective. El último que, en definitiva, determina qué obras viven y perviven y qué obras mueren o se extinguen en poco tiempo. La búsqueda en la quinta parte es exclusiva del lector. Es el lector quien luego de las cuatro anteriores, especialmente de la primera y la segunda, quiere encontrar a Archimboldi, quiere ganarles a los críticos y dar con el autor. No lo logra. Fracasa. Como Ulises Lima y Arturo Belano buscadores y halladores de Cesarea Tinajero, lo encuentra, pero no lo encuentra. Toda la quinta parte es un esfuerzo enorme del lector por encontrar al autor, al creador, y el hallazgo no le marca ningún hito en su experiencia como lector, en su existencia como lector. Debe seguir, debe perderse en el mundo como Lima y Belano; debe hacer el mundo recorriéndolo, lo que significa para él, leer. Hasta la muerte. El lector recorre trescientas y algo más de páginas buscando el secreto, esperando el sentido del autor, del creador. Trescientas y algo más de páginas buscando, leyendo entre líneas, adentrándose, sumergiéndose en el texto, en lo que está dicho, por lo que está dicho, y al final no halla aquello. Debe continuar. La obra se ha agotado. Debe leer de otra manera. Archimboldi, la persona de Archimboldi no tiene nada que decirnos, la obra todo.

¿Acaso no es la obra de Bolaño junto con su concepción estética una constatación o una declaración de coherencia, un producto cultural que en sintonía con el estudio de la neurociencia reflexiona y demuestra la imposibilidad de experimentar la realidad pura? En la obra del chileno, en *2666* no podemos ver ni percibir el caos, ni el horror, ni entender su sentido si no es por medio de un lente, de una máquina traductora, de una máquina ordenadora. Eso es la obra literaria. La realidad, el mundo puro y duro es inaprensible,

inasible, está al otro lado del abismo y *es* abismo. No lo veremos nunca tal cual. Para verlo es necesario el cerebro ordenador y el acto creador del escritor. Y el lenguaje. 2666 es el ordenamiento, no el caos, pero permite señalar el caos, el mundo real, hacer notar cómo la gran máquina racional deja algunas grietas que permiten ver el caos y el horror, el otro lado, que también es parte de lo humano. El valor del enigma que es eternamente así. Esta certeza no anula la necesidad, el deseo y el placer por buscar.

Uno de los personajes que cruza los universos ficcionales propios de cada parte es Albert Kessler. El investigador académico norteamericano es mencionado por unos estudiantes en la primera parte, lo escuchamos instruir a un joven nervioso en un restaurante en medio del desierto en la tercera parte, y lo vemos caminar por las calles de Santa Teresa, y erigirse como esperanza de sentido ante el horror sin fin en la cuarta. El formal y exitoso investigador se diferencia radicalmente de los buscadores salvajes. Satisfecho de su vida, reflexiona sobre el mundo y el éxito: “Casi nunca soñaba con asesinos. Había conocido muchos y había seguido la pista a muchos más, pero rara vez soñaba con alguno de ellos. En realidad, soñaba poco o tenía la fortuna de olvidar los sueños en el preciso instante en que despertaba” (p. 725). Este detalle de no recordar los sueños parece ser una característica de la realidad lógica, o una medida para evitar la locura. Kessler no busca comprender el horror o el abismo. Kessler no sospecha que la realidad es el resultado de un movimiento aparente. Su investigación académica sólo señala algunas huellas, y arroja algunas conclusiones. Su vida es apacible y satisfactoria. Luego de diversas actividades sociales en Santa Teresa, al regreso a su hotel “soñó con un cráter y con un tipo que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó” (p. 742). Anulación de la realidad otra.

En el siguiente comentario, Juan Villoro quiere referirse a todos los personajes de la novela, pero su propuesta sólo es válida para Kessler:

Los personajes son trabajados como casos, sujetos ajenos a las vacilaciones de la vida interior que al modo de los héroes griegos avanzan a su desenlace sin cerrar los ojos. Los capítulos representan las carpetas de un investigador. Esta vez el detective está fuera del libro, narrándolo. Si los crímenes de Ciudad Juárez son descritos como un peritaje médico, los protagonistas integran un archivo de datos: tienen acciones, no conjeturas. El recuerdo o el anhelo importan poco al investigador; no puede extraviarse en las posibilidades del pasado o

el futuro; debe enfocar el presente donde las huellas dactilares trazan una película confusa y sin embargo legible; no se pregunta por qué esos personajes hacen lo que hacen: reconstruye los hechos (2008, pág. 87).

Este pasaje cuestionable permite una reflexión profunda sobre ciertos aspectos formales de la obra, uno de ellos la voz de la narración. Mencionar por ejemplo que el narrador es el investigador es caer en la interpretación hermenéutica que anula el misterio; decir que los protagonistas no tienen conjeturas es leer con exceso de velocidad. En su caracterización, Kessler el buscador aparente, el único que encuentra respuestas y lanza interpretaciones parece reflejo y espejo de Villoro.

2.2.4 Traductor-crítico y Academia

En el primer bloque de la novela (partes uno y dos) Bolaño crea un mundo que le fue ajeno, un mundo al cual nunca perteneció: el de la academia. El de jóvenes doctorados que alcanzan el éxito o el reconocimiento en su área. Lo único que comparte con ellos es la voluntad de hierro: “Se vio (Pelletier), como queda dicho, a sí mismo, ascético e inclinado sobre sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante, como si todo él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos, nada de grasa, fanático y decidido a llegar a buen puerto” (p. 17). Es en esta voluntad donde todos se igualan, académicos, autores, pintores, críticos, en donde todos los grandes y positivos personajes de Bolaño se reconocen como hermanos; sus héroes, si es posible usar este concepto para la literatura del siglo XXI, como tanto le gustaba a él mencionar entran al cuarto oscuro y aterrador de la realidad con los ojos bien abiertos y los oídos bien abiertos. Poetas olvidados, críticos reconocidos, escritores invisibles, todos han pasado por la prueba de fuego de la vida cruel y salvaje de los desposeídos, y cruzan al otro lado de la realidad y de la comprensión. A Bolaño este tránsito lo condujo a la gran literatura y posiblemente a la enfermedad y la muerte.

Iniciados en el conocimiento del gran arte estos críticos salvajes también ponen a prueba la literatura:

¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagiaros, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera.

Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor (Bolaño, 2006, p. 223-24).

El crítico debe ser también un traductor. En las palabras de Bolaño late un eco o una prefiguración de la primera parte de *2666*. Una idea prototípica o un adelanto secreto de su último libro, o una idea fija, fuerte y permanente, de esas que tienen el poder de, parafraseándolo, tomar al escritor del pelo y levantarlo a pesar de que todo esté perdido, cuando el cuerpo no quiere seguir.

El inicio de *2666* es un homenaje al verdadero crítico, el apasionado, independiente y revolucionario lector. Al lector que descubre en la obra su tabla de salvación o su horizonte de ruta. Además es un reconocimiento a la dolorosa libertad del trabajo en que se arriesga la vida y del cual se sale triunfador, y al único y verdadero creador del canon, según Bolaño: el traductor; el lector que reescribe la obra para que pase por el fuego de la cultura y adquiera con la forja traductora su solidez y flexibilidad, así como su perdurabilidad. Los críticos en su novela son traductores y esto para Bolaño es clave. Son lectores superespecializados. Lectores absolutos que peligrosamente *buscan* entender la obra en su totalidad.

En su homenaje a los críticos salvajes el autor no descuida el otro factor crucial de la obra maestra: su naturaleza extraña. Para los cuatro críticos se trata de la sacudida emocional, espiritual si se quiere que produce la lectura de las obras de Archimboldi. De nuevo en la escritura no literaria Bolaño parece anticipar su novela, o mejor, ser reflejo y espejo de su producto estético: “Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbró) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon” (2006, p. 166). ¿Cuál es la labor del crítico que se enfrenta a lo que el chileno llama un clásico? La respuesta puede estar en el libro que escribe Morini, en 1992, sobre Archimboldi: “podría ser el gran libro

archimboldiano, el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán” (p. 25).

Ahora, para completar el cuadro o la escenografía del mundo de la crítica, el autor expone el abismo de la interpretación por medio de una ficción metacrítica; él, habitante de la realidad otra junto con los poetas malditos, los escritores suicidas, las prostitutas y los detectives, no deja de poner en tela de juicio la labor de lo que denomina la “literatura crítica ultraconcreta” (p. 79): entre conferencias, encuentros, plenarias, congresos, revistas especializadas, se menciona un “curioso artículo” publicado por “un crítico serbio hasta entonces insignificante” (p. 78). Nótese la adjetivación que da la entrada al comentario sobre un artículo que, como parte de otra metalepsis dentro de la metalepsis, es espejo y reflejo, plagio inconsciente, de un viejo artículo sobre la comprobación de la existencia de Sade en la tierra usando pruebas no literarias; los críticos ven una copia de dicho texto en el texto del serbio quien hace la demostración de la existencia de Archimboldi. Un artículo curioso publicado en una revista especializada sobre las pruebas periodísticas de la existencia del autor en el primer plano de realidad ficcional. Luego, la reflexión del narrador: “literatura no especulativa, sin ideas, sin afirmaciones ni negaciones, sin dudas, sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopidora” (p. 79). Sencilla y contundente declaración de guerra, Bolaño advierte a los académicos que ven en la reflexión crítica un obstáculo para su escritura de periodismo cultural, que esa labor y ellos junto a ésta, como la del serbio y el francés que “hizo real a Sade”, serán “definitivamente borrados por el tiempo” (p. 79).

El autor, en este gigantesco laboratorio de realidades, en este mundo personal de 1.100 y algo más páginas, -como el protagonista de la película *Synecdoche, New York*²¹ quien intenta crear una obra que refleje en todos los detalles posibles la vida real-, crea un lugar para las tendencias superficiales y cuasi faranduleras que miran en la literatura otro producto para satisfacer a una audiencia mórbida y alienada, y sentencia por medio de su narrador: “Hay que hacer investigación, crítica literaria, ensayo de interpretación, panfletos divulgativos si así la ocasión lo requiere, pero no este híbrido entre fantaciencia y novela

²¹ Película estrenada en el 2008 y dirigida por Charlie Kaufman.

negra inconclusa” (p. 82). Para el chileno la labor fundamental de la crítica es promover una obra valiosa. Tal vez parezca demasiado obvio pero es posible que la sociedad piense en el crítico como todo lo contrario, no un promotor y sí un Minos cultural que ubica a cada desgraciado escritor en su correspondiente círculo infernal. Morini habla de su futuro libro con el “pez guía”. La gran crítica orienta e ilumina la obra. Grande Roberto.

La misma idea está expuesta de forma conmovedora en la escena en que Pelletier regala a Vanesa, la puta de la que se ha familiarizado, una novela de Archimboldi, *La máscara de cuero*. Luego de la justificación del francés ella entiende que la valía del obsequio está en lo que significa ese autor y su obra en la vida del crítico; su respuesta encierra la sabiduría del extrarradio:

Es como si me regalaras algo tuyo... Esta afirmación dejó a Pelletier un tanto confuso, pues por una parte efectivamente era así, Archimboldi era algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana, la capacidad de suscitar emociones y revelaciones de la obra archimboldiana (p. 113).

¿Qué pasa con el crítico traductor en la realidad otra? ¿En el manicomio de Europa? Con Amalfitano, Bolaño quiere mostrar al traductor dañado. A la víctima de Latinoamérica. Al alma muerta que extraña, al exiliado que no soporta la civilización y que vive en el plano ideal del amor, la ilusión y la esperanza y que termina sacrificado como chamán o médium en el infierno. Una suerte de Tiresias moderno. Siguiendo a George Steiner (1992) y su idea sobre la inhumanidad generada en parte por el estudio y la enseñanza de la literatura, incluso por el simple acto de la lectura, Bolaño lleva al abismo a la crítica literaria para demostrar su negativo, su sombra y su apariencia; su monstruosidad y su carencia de empatía y compasión. Por esto el profesor Amalfitano expondrá a los críticos europeos la realidad de los intelectuales latinoamericanos que se entregan al poder institucional y colaboran en la construcción de la apariencia. En la delirante parodia a la caverna de Platón (pp. 161 y ss.) Bolaño retoma y concluye un tema fundamental de toda su obra y que tiene en el protagonista de *Nocturno de Chile* (2000) al arquetipo del “intelectual sin sombra”; en aquella bomba de relojería “se encuentra una lúcida reflexión sobre las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra.

Nuestros intelectuales han terminado más de una vez seducidos por el poder. Se han escrito grandes, fascinantes –y fascinadas- novelas sobre el dictador latinoamericano, pero muy poco sobre la figura a su sombra, el amanuense de turno, el intelectual cortesano, el que le escribe los discursos al gran hombre” (Paz, 2008, p. 15).

En la novela que nos ocupa el poder y alcance de este personaje sin sombra cubre realidades de segundo y tercer orden. El crítico traductor al servicio de la institución y la corrupción tiene un nombre tan explícito que se hace escandaloso: el Cerdo. Su poder soterrado le permite controlar policías y portar pistola. Es él quien “rescata” a Archiboldi y da arranque a la leyenda final del escritor alemán. El Cerdo es el reflejo y el espejo del monstruo europeo señalado por Steiner: “el conocimiento de Goethe, el fervor por la poesía de Rilke no servían para contener la crueldad personal e institucionalizada. Los valores literarios y la inhumanidad más detestable pueden coexistir dentro de la misma comunidad, dentro de la misma sensibilidad individual” (2003, p. 78). Lo grotesco y exótico de la intelectualidad latinoamericana.

Steiner se refiere en “El gran *ennui*” (1992) a la pérdida de la gran cultura que cobijó a Europa desde 1820 hasta 1915 y el consiguiente paso hacia la poscultura, es decir la entrada a la violencia y al caos. Para hacer la comparación con lo que construye Bolaño en *2666* hay que tener en cuenta que como él mismo señala la historia de Latinoamérica no imita a Europa. ¿Cuál es nuestra época de gran cultura? Sólo existe como apariencia. ¿Nuestra bella época? Sólo hubo para unos pocos; pero sí tuvimos la formación de los estados-nación y la exploración científica. Sin embargo, sí podemos decir que el estado actual o al menos el que señala Steiner para el siglo XX europeo es semejante. La idea del manicomio de Europa cobra fuerza. El siglo XXI latinoamericano avanzará como el reflejo de Europa en un espejo dañado, deformado, irregular; el esfuerzo por ser el otro o lo otro lleva al continente al patetismo y al desequilibrio. Sólo en un lugar el reflejo se hace exacto: en la zona oscura, en el abismo, en el segundo plano: “Si prestamos oídos al historiador, particularmente el historiador que milita en el ala radical, rápidamente nos enteramos de que el “imaginado jardín” es en aspectos fundamentales una mera ficción”. (Steiner, 1992, p. 21-22)

Latinoamérica es la tierra del caos y el horror, y por ello necesita más que ninguna otra del arte, de la literatura. La novela se empeña en presentar territorios, el Chile de

Pinochet, el México de las maquiladoras, en donde el abismo está encubierto bajo el atuendo de las instituciones, de la realidad establecida, de la verdad y la razón conformada y confirmada. Europa es nuestro modelo de locura: “Se nos da a entender que el revestimiento de elevada civilización encubría profundas fisuras de explotación social, que la ética sexual burguesa era una capa exterior que ocultaba una gran zona de turbulenta hipocresía... que los criterios de genuina alfabetización se aplicaban sólo a unos pocos, que el odio entre generaciones y clases era profundo”. (Steiner, 1992, p. 22) Steiner parece invadir el cuerpo del investigador norteamericano Albert Kessler y estar hablando sobre lo que vio durante su visita a Santa Teresa; parece también hablar a coro con el narrador de *La parte de los crímenes* que se detiene para registrar y reportar la vida de las futuras víctimas y de sus familiares: el ser humano despojado de su espíritu por la maquinaria, la ausencia de seguridad, la pérdida de la confianza en la autoridad: la pesadilla latinoamericana.

2.2.5 Destino

Esta categoría de la realidad social encuentra en las palabras más que en las acciones de los personajes su lugar dentro de la narración. De lo que está expuesto en esas voces se puede decir que Bolaño crea para la novela una concepción del destino semejante a la de los griegos. Se trata de una fuerza que determina la vida. Ahora, algunos héroes, los de la voluntad de hierro, son capaces de confrontar, retar al destino; sin embargo para otros, para los habitantes del extrarradio, para los trabajadores y las víctimas de las maquiladoras o los perseguidos raciales de la guerra no existe esta posibilidad. Allí la propuesta del chileno se aleja de los griegos para proponer que el destino moderno está signado por los hombres del poder para los hombres y mujeres que nada poseen; aquellos que no son parte de la sociedad.

Vencer el destino, que en la obra se muestra como individual, requiere abrir los ojos; comprender algo de la realidad, tal vez el abismo o el horror. Luego cometer un acto radical. Con seguridad esta acción conduzca a la muerte, a la locura o al ostracismo. Es el caso de Edwin Johns, el artista británico que decide cercenar su mano derecha, llevarla a un taxidermista y exhibirla en una galería. Interno en un manicomio de Suiza sostiene una breve conversación con Morini, el crítico italiano; por casualidad Morini pronuncia la palabra casualidad, y Johns replica: “no se trata de creer o no creer en las casualidades. El

mundo entero es una casualidad” (p. 122). ¿El destino es la casualidad para este personaje? El narrador nos aclara que Johns recuerda a un amigo; según aquel no existe la casualidad, o es una condición de clase que los humillados y ofendidos no disfrutan: “(el mundo) Tampoco es una casualidad... Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo... y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad” (p. 122-23). Entonces, el dolor es el destino, y por lo tanto el destino es el caos. Luego, añade: “La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino... es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos” (p. 123).

¿La casualidad es la posibilidad y el destino es la imposibilidad? Para Amalfitano, sin llegar a conocerlo, Edwin Johns está en lo cierto aunque sea difícil de comprender y aceptar. En una nueva invocación de Bolaño al fantasma del golpe de estado en Chile, Amalfitano refiere la idea de la ruptura en la existencia, de algo que se quiebra, irrecuperable: se trata del exilio: “- El exilio debe ser algo terrible –dijo Norton, comprensiva. - En realidad –dijo Amalfitano– ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino” (p. 157). Este pensamiento unido al que expresa el artista cercenado sobre la abolición de la casualidad por el dolor, son vertientes de la misma fuente estética e ideológica: “Pero el exilio –dijo Pelletier- está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer. - Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano- la abolición del destino” (p. 157).

Amalfitano cuelga el misterioso libro del autor gallego, que llegó a Santa Teresa en una de sus cajas sin que él lo hubiera guardado allí, en el sombrío y yermo patio trasero de su casa a la manera del *ready-made* de Marcel Duchamp, casi como un acto de defensa propia, como una jugada de contraataque al caos, al destino y a los hilos del misterio mismo; “un *ready-made*, que es una forma de apaciguar el destino y al mismo tiempo enviar señales de alarma” (p. 245). Amarra el libro para que la naturaleza, otro caos incomprensible, lo cubra de mundo, como una forma de justicia poética ante lo que escapa a la razón y a la memoria, aquello que se vale de la debilidad de la memoria. Luego, como parte del conjuro consigna en papel de diversas formas gráficas información que luego no recuerda haber escrito, pero que sabe su creación. En dichos papeles aparecen dibujos

geométricos cruzados por nombres de pensadores que intentaron asir y explicar el mundo. De nuevo el intento por dar forma al caos para comprenderlo y para controlarlo. El destino queda fuera de combate con gestos como los del profesor chileno: “ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino” (p. 157).

¿Cuáles son los conjuros que utiliza Fate para obtener el lujo de la casualidad? ¿Aceptar lo que venga? ¿Pero esta actitud no lo condiciona al caos y al destino? Claramente la tercera parte es el relato del extravío. Dentro de la filosofía estética de Bolaño esto implica la ausencia de forma. Fate parece sentenciado a divagar y moverse a la deriva. A diferencia de los críticos y de Amalfitano, Fate no hace una obra de su existencia. Él vive con el destino, con el azar y la casualidad. De ahí que los escenarios y los ambientes que visite se tornen densos, extraños e inestables o inseguros. Resulta llamativo que en su parte sólo haya una mención al destino: se trata del canto de Klaus Hass en la cárcel de Santa Teresa, cuando es visitado por Guadalupe Roncal, Fate y Rosa Amalfitano: “Soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado... en medio de un bosque calcinado. Mi destino, sin embargo, sólo lo conozco yo” (p. 439).

Y resulta igualmente llamativo que sea la quinta parte la que más recurra a la categoría del destino para que sus personajes expliquen ideas o experiencias. Es en el viaje espiritual de Reiter hacia Archimboldi en donde el autor encuentra el territorio del destino y sus formas. A veces desde miradas delirantes como la que expresa el director de orquesta que visita en Berlín la casa de Grete von Joachimsthaler, visitada también por Reiter, Halder y Nisa: “La cuarta dimensión, es la riqueza absoluta de los sentidos y del Espíritu...el Ojo, que se abre y anula los ojos, que comparados con el Ojo son apenas unos pobres orificios de fango, fijos en la contemplación o en la ecuación nacimiento-aprendizaje-trabajo-muerte, mientras el Ojo se remonta por el río de la filosofía, por el río de la existencia, por el río (rápido) del destino” (p. 830). El destino como río. O desde miradas míticas como la extraña sentencia del intelectual Popescu, en el castillo rumano, refiriéndose al encuentro entre la baronesa Von Zumpe y su antiguo sirviente, el joven Reiter: “fantástico, fantástico, la espada del destino le corta una vez más la cabeza al azar” (p. 849). O desde las miradas del horror: “El oficial de las SS dijo que la cultura era la

llamada de la sangre, una llamada que se oía mejor de noche que de día, y además, dijo, era un descodificador del destino” (p. 853-54).

Pero también Bolaño explora, en aquella quinta parte, los territorios vivos y alegres del juego, y hace surgir del caos del olvido a los héroes que vencen al destino. El más emocionante e hilarante será el cazador que busca su pene y sus testículos y que convierte su vida en una búsqueda sin final de sus órganos sometiendo de esta manera la realidad a su deseo: “Lo imaginé (dice Ansky)... caminando hacia el norte, hacia los desiertos blancos y hacia las ventiscas, con la mochila cargada de trampas y con una absoluta inconsciencia de aquello que nosotros llamamos destino” (p. 895); el deseo que vence a la muerte. El deseo que transforma la realidad del mundo, es decir, al destino. En la primera conversación entre la señora Bubis y Archiboldi, ella dice que el general Entrescu tenía: “un sentido un tanto ridículo de su propio destino, un destino y una noción de destino que en cierta manera era el eco del destino y la noción de destino de Byron” (p. 1018); en la respuesta de Archiboldi está contenida su futura existencia: “en modo alguno le parecía posible equiparar, ni siquiera disfrazado de eco, (a Byron) con el execrable general Entrescu, añadiendo de paso que la noción de destino no era algo que se pudiera separar del destino de un individuo (de un pobre individuo), sino que eran la misma cosa en sí: el destino, materia inasible hasta hacerse irremediable, era la noción de destino que cada uno tenía de sí mismo” (p. 1018-19).

Archiboldi va más allá de Edwin Johns, más allá de Amalfitano y más allá de Fate, y aunque los cuatro comparten un momento de individualidad y libertad total para enfrentar a la muerte y al caos, sólo el escritor invisible logra unir los dos rostros del disco mágico, casualidad y condena, azar y sentencia, en un movimiento aparente que genera la noción de propio destino. Como Sísifo, héroe trágico invocado por el señor Bubis, quien dentro de sus rasgos únicos posee “esa disposición intelectual que en todo giro del destino ve un problema de ajedrez o una trama policiaca a clarificar” (p. 1027). Sólo el gigante encarcelado posee el mismo saber de Archiboldi; en prisión, con sus tres compañeros, el Tormenta, el Tequila y el Tutanramón, en una suerte de aleccionamiento, les “hablaba de contención, de autoesfuerzo, de autoayuda, el destino de los individuos está en manos de cada individuo, un hombre podía llegar a ser Lee Giacoca si se lo proponía” (p. 607).

¿Y los demás? ¿Aquellos cuya cuota de dolor les ha negado su ventana de casualidad? Ellos en la novela conforman la procesión de víctimas sin voz. Los asesinados y los zombies. A quienes llega la muerte de dos maneras. Una, la que no asusta a nadie: “hubo muertos... nadie encontró a ninguna mujer violada y torturada y después asesinada... muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie” (p. 675). Otra, la que queda en el extrarradio, fuera de la sociedad y su ánsia por la felicidad: el destino de las mujeres de Santa Teresa, el destino de los judíos griegos. Las muertes modernas que a todos espanta.

2.2.6 Occidente

En una escena de *La parte de los crímenes* el periodista Sergio González recibe una llamada a su teléfono celular. Se trata de Klaus Hass que lo contacta desde la cárcel de Santa Teresa: “Una voz muy excitada y con acento extranjero decía todo es mentira, todo es una trampa, no como si acabara de llamarlo sino como si llevara media hora hablando” (p. 674). González tarda un poco en identificarlo y luego le dice “yo ya no escribo sobre los crímenes de Santa Teresa” (p. 674). Esta llamada inevitablemente activará en el periodista la rueda de la obsesión por las mujeres muertas, rueda que se detendrá sólo con su muerte siete años más tarde. ¿Qué tiene que ver esta escena con la categoría “occidente”? Un pequeño detalle que, de tratarse de una pintura flamenca, contendría una clave ética o filosófica: “Una noche, mientras leía a George Steiner, recibí una llamada que al principio no supe identificar” (p. 674). El periodista lee a un pensador del horror del siglo XX; la narración nos permite jugar e imaginar que González esa noche, tal vez, estuviera leyendo: “Para mí, el clamor más obsesivo, más profético del siglo XIX es la frase... ¡antes la barbarie que el tedio!” (1992, p. 27).

La barbarie en medio de la calma, el oasis de horror se puede encontrar en *La parte de los críticos* durante la escena de violencia desmedida contra el taxista pakistaní, o como detonante del acto de automutilación del artista Edwin Johns; en *La parte de Amalfitano* contenida en el deseo de dar y recibir golpizas que lleva al hijo del decano de la Facultad de Filosofía a las zonas más turbulentas de la ciudad; en *La parte de Fate* contenida y esterilizada en la puesta en escena del combate de boxeo, incluso en la proyección de la

película porno-zombi en el apartamento de Charly Cruz; en *La parte de los crímenes* como fundamento del abismo que deforma el cuerpo de las víctimas, y también como razón para las acciones y pensamientos del alemán preso, y para los chistes y la ultraviolencia soterrada de los policías; y en *La parte de Archimboldi* conectada a la proyección oscura del ingenio humano que condujo a la creación de las condiciones para que fueran posibles los niños borrachos y verdugos.

George Steiner (2003) insiste en que veamos los hábitos y productos sociales de occidente con nuevos lentes: “La muerte novelística nos podrá conmover más poderosamente que la muerte en el cuarto de al lado. Así, puede existir un vínculo oculto, traicionero, entre el cultivo de la reacción estética y el potencial de inhumanidad personal” (p. 79). Europa como cultivadora de la ficción escrita a la que se opuso, por ejemplo, Bertolt Brecht y que luego de la lección de abismo del holocausto llevó a las declaraciones de silencio de Samuel Beckett. En otras coordenadas de occidente, Latinoamérica habitando la hibridez de una cultura mística, violenta, silvestre e histórica que produce los seres sin sombra relatados por Amalfitano en su diatriba a la cultura política; y Norteamérica perpetuada en su pensamiento pop, sus argumentos superficiales, su televisión basura, y su intrascendencia.

El escenario del horror pasó de ser Europa en el siglo XX a ser Latinoamérica en el siglo XXI. Por eso Bolaño nos muestra esa transición, o tránsito, y nos permite ver las repeticiones en el alma humana; formas de conducta que para Steiner surgen del aburrimiento: “Mi tesis sostiene que ciertos orígenes específicos de lo inhumano, de la crisis de nuestro tiempo que nos obligan a redefinir la cultura, se hallan en la larga paz del siglo XIX” (1992, p. 24-25). La planicie de avance cultural, un mar paralizado e interminable en donde el espíritu transformador se hace nostalgia: “¿Cómo puede un intelectual sentir dentro de sí algo de genio de Bonaparte, algo de esa fuerza demoniaca que lo condujo desde la oscuridad al imperio, y no ver ante él más que la chata rutina de la burocracia?” (1992, p. 34). La literatura fue haciendo cada vez más explícita esta inquietud: “la locura, la muerte son preferibles al interminable domingo y al sebo de la forma de vida burguesa (Steiner refiriéndose a un personaje femenino de Stendhal)... Raskolnikov escribe su ensayo sobre Napoleón y luego va a asesinar a la vieja usurera” (1992, p. 34). Para Bolaño la ciudad de la frontera es metáfora y origen de la metáfora al mismo tiempo;

escenario en donde el disco mágico con las dos caras de la realidad se pone en movimiento. En uno de los sueños de Lotte vieja, ella previene a su hermano sobre la hostilidad de la tierra desértica ¿Santa Teresa? ¿Sonora?, a lo que él responde: “No... esta tierra es sobre todo aburrida, aburrida, aburrida...” (p. 1101).

Occidente es las formas del aburrimiento, su reverberación y la explosión de horror consecuente: Fate escucha un relato sobre un boxeador mexicano, un peso pesado mexicano, un “tipo que medía casi dos metros. Algo nada usual en México, donde la gente es más bien bajita” (p. 364); lo cuenta un colega, norteamericano como él. En su relato, casi desde el principio, la historia toma visos racistas: “Poco a poco los presidentes de México serán cada vez más altos... A veces la cabeza de un presidente de México apenas estaba unos centímetros por encima del ombligo de un presidente de los nuestros... Ahora, sin embargo, la clase alta mexicana está cambiando. Son cada vez más ricos y suelen buscar esposas al norte de la frontera. A eso le llaman *mejorar la raza*” (p. 364). Una anécdota laboral, una relato de medio tiempo, entra en el vórtice del horror:

La clase alta mexicana... está haciendo, por su cuenta y riesgo, lo que hicieron los españoles, pero al revés. Los españoles, lascivos y poco previsores, se mezclaron con las indias, las violaron, les metieron a la fuerza la religión, y creyeron que de esta manera el país se volvería blanco... Pero se equivocaron. Nunca puedes violar a tantas personas... Además ellos violaban de *abajo* hacia arriba, cuando lo más práctico, está demostrado, es violar de *arriba* hacia abajo (p. 365).

La narración de esta historia cierra la luz del foco sobre ella misma, no hay auditorio, ni siquiera relator, sólo la carga cultural de sus palabras: “un buen día se lo llevaron a los Estados Unidos y lo hicieron pelear con un irlandés borracho y luego contra un negro drogado y luego contra un ruso gordinflón, a quienes ganó... Y entonces pactaron una pelea contra Arthur Ashley... a Arthur Ashley lo llamaban Art el Sádico. El mote se lo ganó en esa pelea” (p. 366). Digna de un guión cinematográfico de D.W. Griffith²², la historia va llegando a su fin mientras deja a todo el mundo en el lugar que considera le corresponde: “estaba tan sonado que en ningún trabajo duraba más de una semana. Nunca más volvió a México. Tal vez hasta había olvidado que era mexicano. Los mexicanos, por supuesto, lo

²² Director norteamericano de principios del siglo XX cuyo film *El nacimiento de una nación* presenta marcadas tendencias racistas.

olvidaron a él. Dicen que se dedicó a la mendicidad y que un día murió bajo un puente. El orgullo de las categorías pesadas mexicanas, dijo el periodista” (p. 366). Entonces la luz del foco se abre y vuelven los comensales, hay risas y luego silencio: “Los rostros repentinamente serios, provocaron en Fate la sensación de un baile de máscaras. Por un brevísimo instante le faltó el aire, vio el piso vacío de su madre, tuvo la premonición de dos personas haciendo el amor en una habitación que daba pena, todo al mismo tiempo, un tiempo definido por la palabra climaterio” (p. 366). El narrador nos lleva al interior de Fate, vemos su velocísima corriente de pensamientos, en el tiempo de un evento que dura años y que implica la pérdida, la decadencia de lo que genera la vida. Fate habla: “¿Tú qué eres, un publicista del Ku Klux Klan?... Bueno, bueno, bueno, otro negrata susceptible, dijo el periodista. Fate trató de acercarse a él y darle, al menos un puñetazo... pero los periodistas que rodeaban al que había contado la historia se lo impidieron. Es sólo una broma, oyó que decía alguien. Todos somos americanos. Aquí no hay nadie del Klan. O eso creo. Luego oyó más risas” (p. 366). Por el incidente conoce al periodista Chuck Campbell y luego de hablar del corresponsal muerto que está siendo reemplazado por Fate, le dice: “No tomes a mal lo que acabas de escuchar, muchacho... Ser corresponsal de deportes es aburrido y uno suelta disparates sin pensarlo dos veces... En ocasiones, sin querer, decimos barbaridades” (p. 367). El aburrimiento que conduce al humor del abismo que conduce a la simetría de la destrucción que conduce a anulación de lo que consideramos humano.

La novela, siguiendo las ideas de Steiner, señala que caer en el aburrimiento implica tener el más difícil enfrentamiento del espíritu humano con el horror del mal y la destrucción: Florita Almada, sacando conclusiones sobre la historia que leyó acerca de la vida pastoril de Benito Juárez, refiere a los televidentes un libro con poemas, uno de los cuales, a partir de la contemplación del sujeto poético en soledad, llegaba como destino ineludible al hastío y al deseo de muerte; entonces la vidente homeópata concluía para la televisión sonoreense: “1: que los pensamientos que atenazan a un pastor pueden fácilmente desbocarse pues eso es parte de la naturaleza humana. 2: que mirar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento cosas horribles que prefería no decir” (p. 542); cosas como las que ve el lector en la cuarta parte de la novela: “El cuerpo presentaba señales claras de tortura, con múltiples hematomas en

brazos, tórax y piernas, así como heridas punzantes de arma blanca (un policía se entretuvo en contarlas y se aburrió al llegar a la herida número treintaicinco)” (p. 724).

Con una claridad dolorosa, Bolaño une en la figura de ese policía desocupado el espíritu tutelar del manicomio latinoamericano: la espera, el tedio, el humor del abismo que pretende sacudir del cuerpo el tedio y el inevitable retorno a él. Steiner ve en este ciclo del tedio el motor de la máquina que destruye a la cultura: “Las estructuras de la decadencia son tóxicas. Necesitando el infierno, hemos aprendido a construirlo y hacerlo funcionar en esta tierra... Ninguna otra capacidad del hombre representa mayor amenaza. Como la poseemos y la estamos usando en nosotros mismos, nos encontramos ahora en una *poscultura*. Al colocar el infierno sobre la superficie de la tierra, nos hemos salido del orden primordial y de las simetrías de la civilización occidental” (1992, p. 78-79). Junto a esta afirmación podemos poner la idea del crítico francés sobre el gran *ennui* como factor de peso en la creación del horror europeo del siglo XX; juntas potencian los sentidos del epígrafe de Baudelaire usado por Bolaño²³. El paso que da el chileno en toda la reflexión crítica sobre la decadencia de occidente consiste en señalar que el centro del horror, el abismo (Bolaño se aleja de la mentalidad judeo-cristiana y no usa el término “infierno”) ya no está en Europa sino en Latinoamérica. Y da continuidad a la idea de que una posible comprensión del horror y del infierno contra la mujer es el resultado de un “gran *ennui*” latinoamericano.

En *2666* la exploración ética y estética al tedio de occidente se concentra en las partes cuatro y cinco que terminan por ser espejo y reflejo del abismo. Siguiendo a Steiner, lo que se narra allí hace parte de las evidencias del origen de la *poscultura*. En *La parte de Archimboldi* Bolaño imagina y hace literatura a partir de dos cuadros que heredamos de la segunda guerra mundial: uno es el banquete del horror, puesta en escena que tiene seguramente en *Saló o los 120 días de Sodoma*²⁴ su forma estética más compleja y completa. Con el placer del felino que captura y devora a su presa, el relato conduce a los oficiales del eje y a su cultísima compañía a un castillo rumano, al corazón de los muertos vivientes. El segundo cuadro es el de la ejecución de los judíos. El chileno le da vida y voz a Leo Sammer, el administrador alemán quien ha perfeccionado, en medio del derrumbe y

²³ “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”.

²⁴ Película dirigida por Pier Paolo Pasolini estrenada en 1975.

el incendio de Europa, los placeres del tedio: “Los dejé hablar, tomé mi café tranquilamente, partí un pan por la mitad y lo unté con mantequilla y me lo comí. Después le puse mermelada a la otra mitad y me la comí. El café era bueno... Cuando terminé les dije que todas las posibilidades habían sido tenidas en cuenta y que la orden de deshacerse de los judíos griegos era tajante. El problema es cómo, les dije. ¿Se les ocurre a ustedes alguna manera?” (p. 949-50). Sammer parece esperar el advenimiento de la idea que le permita solucionar el imprevisto laboral: “Dejé pasar dos días sin tomar ninguna determinación. No se me murió ningún judío... Poco más hice, que yo recuerde. Una enorme sensación de aburrimiento se fue apoderando de mí... Ya ni siquiera pensaba en mi hijo muerto en Kursk... Así pasaron dos días de inactividad que fueron como un sueño y que decidí prolongar otros dos días más” (p. 950-51). Luego de esta etapa de letargo, auxiliado por el sueño del hijo muerto, Sammer llega a su versión personal de *solución final*: Bolaño crea para la cultura occidental el escabroso relato de los niños borrachos.

Hacer de su creación abismal, de su máquina de muertes personal, una experiencia verbalizada le cuesta la vida al nazi. El futuro Archimboldi asesina con sus propias manos al burócrata quizá por haber utilizado la palabra, -herramienta de la cultura, su origen, su difusora y su protectora-, para explicar y justificar su historia de horror. El prisionero Reiter, iluminado por lo que Steiner en otro tiempo y en otro plano de la realidad criticaría, ve en el acto verbal de Sammer una duplicación del crimen. Es inaceptable, debe morir, de su boca no deben volver a salir esas frases; tal vez porque relatar la destrucción del ser humano, cualquiera, nos hace aceptable el horror:

Cuando salieron clandestinamente de Polonia los primeros informes sobre los campos de la muerte, la gente en general no creyó en ellos: semejantes cosas no podían ocurrir en la Europa civilizada de mitad del siglo XX. Hoy es difícil imaginar una bestialidad, una demencia de opresión o de repentina devastación en la que no creamos, que no coloquemos en el orden natural de los hechos. Moral y psicológicamente es un hecho terrible el de nuestra incapacidad de asombro. Inevitablemente el nuevo realismo conspira con lo que es, o debería ser, por lo menos aceptable en realidad (Steiner, 1992, p. 94).

¿Qué es la historia en nuestra época? Es un bufet informativo. Cada quien pasa y escoge lo que más le gusta o le atrae DE LO QUE ESTÁ EXHIBIDO, y con eso la construye. La historia es una barra de ensaladas. Las personas no toman de un solo producto, o de un par de ellos. Toman varios para que su ensalada les quede vistosa y

sabrosa, para que parezca saludable. Pero sin preguntarse por el origen de los productos, por los transportadores, por los dueños del bufet, o por los diseñadores de tan bonitas barras para el consumo del pasado. Ahora, si así son las cosas quedarían dos opciones: uno, ya no hay historia. Dos, quienes la prescriben siguen siendo los mismos y gracias a su experiencia siguen adaptándose con asombrosa fluidez a las nuevas tecnologías y a las nuevas necesidades sociales, que en últimas no son auténticas sino programadas, que sólo son nuevas en su forma exterior, en su empaque. El show de la cultura.

Algo como el libro de historia de Lonko Kilapán: *O'Higgins es araucano. 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía*. Por un lado, y tal vez para darnos más elementos de prueba, el texto aparece ante nuestros ojos como aparece a los ojos de Amalfitano; es decir, con todas sus marcas textuales. Sabemos también que para el profesor chileno este libro revisionista, leído por primera vez en 1978 fue objeto de burla; fue asumido como un divertido disparate producto de su país natal. Luego, 20 años más tarde debido a sus nuevas condiciones metafísicas y existenciales, lo recuerda y lo revisa, no sin risa, pero sí con mayor atención, como quien se acerca a un producto de la época del terror fascista en su país. Dicha obra, la de Kilapán, pretende relacionar, hibridar la cultura occidental clásica y la cultura nativa precolombina de Chile. De forma peregrina su autor realiza conexiones etimológicas, geográficas e históricas de las dos culturas para evidenciar la línea directa entre los mapuches y los griegos. Ejemplo perfecto de la violencia del poder sobre la memoria y sobre la realidad. ¿Cómo enfrentarse a este engendro y a los otros creados por el totalitarismo? Lo único posible sería crear una forma desde la memoria personal y cultural.

¿Se trata acaso de una burla a una tendencia de los suramericanos de creerse europeos más que los europeos?, o ¿se trata de una evidencia, un desvelo de un triste y vergonzoso pasaje de anulación de lo indígena durante la dictadura? No. En Bolaño este juego de la historia es mucho más serio y complejo: es otra muestra del delirio fascista de Pinochet y sus funcionarios; en últimas de todo el país en decadencia. Fractal de todo occidente, Lonko Kilapán puede ser cualquiera menos un nativo, menos un mapuche, y la historia es lo que el fascismo diga que es. Así, parafraseando a Walter Benjamin, este documento de la cultura, es también un documento de la barbarie; “como el soldado que quedó atrapado bajo un montón de cadáveres y allí, bajo los cadáveres y la nieve, se construyó con su pala

reglamentaria una cuevita, y para pasar el tiempo se metía mano a sí mismo, cada vez con mayor atrevimiento, pues una vez desaparecidos el susto y la sorpresa de los primeros instantes, ya sólo quedaban el miedo a la muerte y el aburrimiento, y para matar el aburrimiento empezó a masturbarse” (p. 997).

Parece no haber alternativa o escapatoria del espiral descendente de la salud mental de occidente, pero Bolaño no hace loas al caos sino monumentos a la voluntad humana; no festeja la liberalidad dionisiaca sino la contención y claridad apolínea; a pesar de que Steiner señale al arte como promotor de la alienación, el autor chileno rescata y resalta la eterna y siempre presente luz de la revolución humana: “Cuando estoy triste o aburrido, dice Ansky en el cuaderno, aunque es difícil imaginar a Ansky aburrido, ocupado en huir las veinticuatro horas del día, pienso en Giuseppe Archimboldo y la tristeza y el tedio se evaporan” (p. 911).

2.3 Categorías de la realidad otra. El ámbito del extrarradio

¿Cuál es la realidad otra? ¿Cómo debemos revisarla? ¿Cuál es su función dentro de la novela? Quizá lo primero que se debe decir es que no se puede realizar una separación en términos absolutos como “zona del bien y zona del mal”, o “luz y oscuridad”. Quizá la definición más precisa esté contenida en la siguiente imagen: “A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver la que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles” (p. 179); dada a través de un narrador médium que relata no con su voz y a su manera sino que usa imágenes, puntos de vista, ideas del personaje o personajes que está acompañando en ese momento. ¿Cuál es la verdadera, única y primordial función del narrador en *2666*? Aportar información para que el lector siga el relato. El narrador no crea el relato. El narrador no cuenta el relato. El relato se cuenta gracias al lector y a lo que éste hace con la información que proporciona el narrador. Para que la realidad otra se concrete como recurso estético es fundamental la participación del lector. Se requiere de un lector activo. De regreso a aquella imagen clave en *La parte de los críticos*, la escenografía de papel se rasga de diferentes

maneras durante toda la obra, con lo que se podrá ver, a veces sospechar, tras el paisaje humeante la forma del abismo.

Con la tercera parte de la novela, dicho lector activo podrá concluir que el símbolo del horror y el caos es el desierto, y el símbolo del centro del horror es Santa Teresa, y el símbolo del epicentro, del núcleo, del vórtice, del agujero negro, del caos abismal es el basurero clandestino El Chile: “Un periodista de *La Tribuna de Santa Teresa* que hizo la nota del traslado o demolición del basurero dijo que nunca en su vida había visto tanto caos. Preguntado sobre si el caos lo producían los trabajadores municipales vanamente empeñados en el intento, contestó que no, que el caos lo producía el pudridero inerte” (p. 592).

En una escenografía-red protectora que en ocasiones no podrá contener el horror y el abismo de la realidad otra, surge la explicación detallada del profesor Kessler al lyncheano joven nervioso: el experto norteamericano comenta cómo hay crímenes en la sociedad y crímenes fuera de ésta, y cómo durante el siglo XIX el horror y la muerte se tamizaron por medio de las palabras para que no alcanzaran a los tranquilos y asustadizos integrantes de la sociedad, pues “No queríamos tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías” (p. 337). Justamente lo contrario a lo que hace Bolaño, quien si no pretendió meter el horror y la muerte en nuestros sueños sí los introdujo en nuestras casas, guarecidos por las tapas del libro, palpitanes y preparados para entrar en nuestras fantasías en el momento de la lectura.

2.3.1 Horror

Para Bolaño, seguidor de Cortázar, el extrañamiento ha pasado la frontera entre lo fantástico y el horror del mal. Bolaño está en la zona del horror, espacio al que Cortázar se asomó en relatos como “Apocalipsis de Solentiname”, “Grafiti” y “Recortes de prensa”. ¿Qué es lo opuesto a la ilustración? ¿El horror? Aquí puede estar una clave para marcar la diferencia entre la realidad social y la realidad otra. Pues las partes uno y dos serían la Ilustración o lo que queda de ella; luego la parte tres, la cuerda floja, el borde, la frontera, la bisagra, y las partes cuatro y cinco (en especial la cuatro pues la cinco no deja de ser un homenaje a la creación literaria y una carrera desesperada contra el fin) lo otro, el horror, la realidad otra, el extrarradio, el mundo fuera del mundo, la barbarie, el caos.

Para Bolaño los orígenes de lo inhumano en Latinoamérica están en el espacio gigantesco para la acción que da la libertad, pero sólo la libertad que otorga un poder absoluto o casi absoluto: “Luego hablaron de la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari” (p. 670). Y esta afirmación se conecta con la que el autor hace en “Una proposición modesta” cuando asegura que “La izquierda no tuvo tiempo de crear su propio mal” (2006, p. 84), pero la derecha sí, y en la transición o el paso del siglo XX al XXI, quienes tuvieron el tiempo necesario para crear su horror propio fueron el narcotráfico y el capitalismo salvaje cuya imagen de libertad es el desierto de Sonora; es más, ellos, como los absolutismos alrededor del mundo durante el siglo XX, anularon el tiempo. Siguiendo a Steiner dicha anulación del tiempo dio lugar al “gran *ennui*”, al cerebro del mal. En Latinoamérica se trata de un *ennui* masmediatizado, un *ennui* del consumo material, no intelectual o cultural, cuya única salida para tolerar la creciente y tranquila, tediosa libertad es el horror.

La novela no descuida en ningún momento la construcción del universo paralelo o alterno a la realidad. Una zona de sombra en donde habitan los fantasmas y hay voces que pueden comunicar algo a los humanos. En el abismo sólo se nota el caos que la realidad de la razón descuida o aprendió a ignorar. Tal es el caso del brevísimo relato, en *La parte de los críticos* del dueño de la mini galería de arte que visitan los protagonistas y quien se ufana de tener “los mejores cocteles Margarita de todo Londres” (p. 118); es la historia, contada por el propietario del local, del fantasma de su abuela: “después de los ruidos vinieron los gemidos, unos ayes que no eran precisamente de dolor sino más bien de extrañeza y frustración” (p. 133). Vale resaltar la capacidad de Bolaño de inquietar incluso dentro del universo de lo extraño: “Una noche, antes de cerrar la galería, la vio reflejada en el único espejo que había, en un rincón... miraba uno de los cuadros colgados en la pared y luego trasladaba la vista a la ropa que colgaba de los percheros y también miraba, como si aquello ya fuera el colmo, las únicas mesas del establecimiento. Su gesto era de horror, dijo el propietario” (p. 133-34). ¿Qué pretende Bolaño al hacer que el fantasma exprese un gesto de horror en su rostro? Gesto comparable a la depresión y profunda melancolía del fantasma de *Canterville* de Oscar Wilde. El horror no es el fantasma descubierto en el reflejo de un espejo sino la constatación de que la realidad ha cambiado, que el espacio

familiar ha sido modificado sin razón alguna; ese es el horror del fantasma: ya no tiene realidad propia, su realidad es una memoria paralizada.

Si nos ubicáramos en un plano religioso occidental podríamos proponer que el narrador de *2666* no es como un dios sino como un diablo. Sólo el diablo puede narrar sucesos de pesadilla, tan horribles, tan espantosos sin ningún dolor sin ninguna expresión de compasión. Sólo el diablo o a lo sumo un demiurgo puede manifestar un desprecio tan medido, tan justo por los personajes: “y entonces Juan de Dios Martínez dejaba la taza de café sobre la mesa y se cubría la cabeza con las manos y de sus labios escapaba un ulular débil y preciso, como si llorara o pugnara por llorar, pero cuando finalmente retiraba las manos sólo aparecía, iluminada por la pantalla de la tele, su vieja jeta, su vieja piel infecunda y seca, sin el más mínimo rastro de una lágrima” (p. 668). Esa frialdad puede verse como reflejo del estado espiritual de Latinoamérica, una condición que el mismo chileno había reconocido, en estado embrionario, en la literatura de sus antecesores: “Del vértigo de Arlt nació la utopía en su estado más demencial: una historia de pistoleros tristes que prefiguraba, del mismo modo que *Abaddón el exterminador*, de Sábato, el horror que mucho tiempo después se cerniría sobre la república y sobre el continente” (Bolaño, 2006, p. 290).

La multiplicidad del horror, sus carácter polifacético también está presente en la violencia narrativa que va de una celebración, un festejo, a la bolsa con el cadáver de una mujer asesinada. Sin anuncio, sin indicio. Impacto literario:

Un grupo de patrulleros estaba festejando el cumpleaños de un compañero y lo invitaron a beber pero él no aceptó. Desde el despacho de los judiciales, donde no había nadie, oyó cómo cantaban, en el piso de arriba, una y otra vez, las mañanitas... En el pasillo vio a varios policías platicando, en grupos de dos, de tres de cuatro. De vez en cuando un grupo se reía estruendosamente. Un tipo vestido de blanco, pero con pantalones vaqueros, arrastraba una camilla. Sobre la camilla, completamente cubierta por una funda de plástico gris, iba el cadáver de Emilia Mena Mena. Nadie se fijó en él (p. 465-66).

Como ya se ha mencionado en el presente trabajo, ante la brutalidad de lo narrado en la cuarta parte, las posibles explicaciones o ampliaciones conllevan la reducción del valor estético de la narración; sólo un encuentro afortunado con otro explorador del alma humana puede aumentar el sentido y el brillo ético y estético de la escena: “No es una maldad de

origen humano, sino un vastísimo sistema circulatorio ante cuyo funcionamiento la piedad y el terror son de todo punto irrelevantes” (Coetzee, 2009, p. 125).

2.3.2 Caos

Las ideas de Bolaño sobre la función del artista, esparcidas por toda su obra, a veces como parte del universo ficcional, a veces como parte de la estructura y la forma, a veces como parte del espíritu estético, encuentran en cada una de sus producciones una constatación de coherencia y fidelidad. En abril del 2003, cuando la muerte se acercaba inexorable, le preguntaron si el tema de la enfermedad se había infiltrado en su narrativa, a lo que él contestó: “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no sepa la contraseña” (Pinto, 2006, p. 84); y quizá como contraseña fundamental de dicha puerta está la dicotomía caos-arte. Este aspecto que apareció en varias ocasiones en las declaraciones del autor a los medios, en su rol de columnista o de entrevistado, también está en *2666* permeando la capa ficcional del profesor chileno autoexiliado Oscar Amalfitano. El personaje encuentra en una caja un libro que no le pertenece. Es el famoso, para los bolañianos, *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. Este libro se convierte en símbolo de la bisagra pues activa en la vida de Amalfitano una serie de sucesos que no conservan ningún lazo con la realidad lógica comprobable. Pero antes de que todo eso suceda, el profesor universitario intenta comprender la presencia del libro como parte de sus posesiones. No lo logra. No hay lugar en la memoria para el *Testamento geométrico*. Entonces, como una forma de protección contra el delirio o la locura, Amalfitano considera que ese vacío se debe a una fuga de información en la realidad causada por el *jet lag*. El narrador llama a esta acción “Idea-juego” y sobre la estrategia de Amalfitano comenta:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (p. 244)

Además de la propuesta ética y estética presente, volvemos a encontrarnos con la repetición como forma para transmitir no sólo el mensaje sino también la emoción. Al juego de anulación de la afirmación, de la seguridad narrativa logrado con las conjunciones disyuntivas, lo acompaña en esta ocasión la anáfora como recurso literario para reforzar la idea fundamental: la posibilidad de transformar la realidad. Bolaño quiere transmitirnos que en su universo ficcional las cosas no existen bajo las normas dialécticas occidentales, sino sobre una zona, un plano más amplio en donde una cosa se define no por su oposición a otra sino gracias a que es diversas cosas a la vez. “Ideas”, “sensaciones”, “desvaríos” constituyen el ser de la estrategia que usa Amalfitano para no caer en el horror; entidad que no puede dejar de ser ninguna de las tres características. Como en la poesía, ningún elemento puede ser cambiado u omitido.

Bolaño condensa en esta reflexión la novela entera, su trama y su estructura: *Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse.* Bolaño es Amalfitano que juega a cambiar las reglas de la realidad para reordenarla y darle coherencia. En esta lucha contra el caos, contra la casualidad incomprensible, contra la realidad otra que es brumosa, el profesor chileno utiliza el juego, el absurdo del *ready-made*. La lucha de Amalfitano será también contra el aburrimiento, contra el tedio de la ciudad abismo, tal vez por eso su relato empieza con el recuerdo de Lola y una época en que era posible hacer cosas con la realidad; Amalfitano derrotado quiere permanecer de pie y luchando hasta perder la vida. En las palabras que siguen, Carlos Franz se dirige al autor de *2666*, y también van secretamente para el filósofo chileno: “Amamantaba su mela-cholé para que esa energía furiosa, luciferina, no sucumbiera al hechizo de su gemelo maldito: ese pesimismo esencial que a veces llamamos desidia” (2008, p. 107). Para Franz además del juego es necesaria la transformación de la tristeza de la derrota en la fuerza para seguir con vida, para continuar buscando el sentido: “Es la melancolía de Amalfitano en Santa Teresa, o la de Duchamp, poniendo a colgar un libro de geometría. La geometría, precisamente, que ha sido desde la antigüedad una metáfora de la melancolía de la razón” (p. 107).

El narrador tiene claro que todo en Santa Teresa es obra del caos, que la ciudad misma es una gigante pesadilla; todo es obra de un estado otro de conciencia y realidad, como “El Rey del Taco” restaurante mexicano que visitan Fate, Sergio González y otros en

distintos momentos de la narración, y que es el ojo del ombligo, el centro del caos. Ciudad pesadilla llena de territorios sin luz, relatos que se pierden en ese abismo oscuro, que arrojan indicios caóticos a los ojos del lector, en los que se deja un punto de fuga, una tensión abierta que no se resuelve y que cae del puente de la forma hacia el azar y la casualidad metanarrativa: “y a las ocho de la noche ya no quedaba nadie en el fraccionamiento, salvo alguna bandada de niños o de perros que bajaban de la colonia Maytorena y que ya no sabían cómo volver a subir” (p. 487).

2.3.3 Desierto

Quizá con *Los detectives salvajes* Bolaño nos presentó lo que desde su óptica fue la última posibilidad de revolución latinoamericana. Ese homenaje a los poetas de su generación contiene la evidencia del proyecto perdido, la llegada al desierto. Con *2666* se da el paso siguiente en la obra, en la ética y en la propuesta artística del autor: la civilización cae en el desierto para perderse como una implosión humana o humanística; todo llega o se acerca al caos. Entropía cultural. Archimboldi, según el Cerdo, y según la ilusión de los cuatro archimboldistas, viaja del D.F. a Sonora, más exactamente a Santa Teresa, lugar de residencia de Cesárea Tinajero más de cincuenta años atrás: “Y entonces la maestra vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared... tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica... dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban... Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (Bolaño, 2009, p. 596). El lugar de la premonición, el lugar del anuncio.

Esta es una novela sobre el espacio. Sobre el desierto. Sobre México como espejo y reflejo de Latinoamérica en la frontera sonorensis. Sobre el mal que allí se ha desencadenado y que parece no detenerse. Un territorio presente en la poética del autor desde su juventud: “A los quince años, en 1968, me fui de Chile rumbo a México. Por entonces el DF, la capital de México, era para mí como la Frontera, ese vasto territorio inexistente en donde la libertad y las metamorfosis constituían el espectáculo de cada día” (2006, p. 52). Una imagen para reforzar la mirada al desierto como espacio en donde la cultura da el siguiente paso: la destrucción. Y a esto se puede sumar la siguiente perla de su visita a Chile luego de décadas de ausencia: “¿Qué se le habrá perdido a la hija de Norman

Mailer en Chile? Si estuviéramos en México esto sería comprensible: allí hay una tradición de la desmesura y en esa tradición se incluye el subgénero de los visitantes limítrofes” (2006, p. 74).

En este espacio desmesurado, también el narrador parece perder la cabeza. Su tono y sus comentarios entre jocosos y delirantes surgen como estela de la información que está transmitiendo, casi que tocado por la demencia, por la salida terapéutica al espanto, por el humor dentro del dolor: una muestra: la escena o el cuadro, presente en *La parte de los crímenes* comienza con el florecimiento de un segundo cadáver algunos días después del primero y en la misma área, y se enfoca entonces en una reflexión que hace el judicial Juan de Dios Martínez sobre la ubicación del hallazgo: “la idea era un poco rara, por decir algo suave, pues si el asesino tiró el primer cadáver en la vaguada tuvo por fuerza que dejar el vehículo no lejos de la carretera... con el segundo cadáver en su interior, corriendo con ello el riesgo...” (p. 628); el ejercicio de deducción sigue hasta que sufre la intromisión de una reflexión del narrador sobre el lugar:

(El) poblado El Obelisco, que ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa y que era más bien un refugio de los más miserables entre los miserables que cada día llegaban... Algunos no lo llamaban El Obelisco sino El Moridero. Y en parte tenían razón, porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría mucho más rápido que en otros lugares. Pero había habido un obelisco... un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruo que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía (p. 628-29).

Sin cortar el cauce narrativo, el relato vuelve a la escena, la digresión parece cerrarse, y estamos de nuevo leyendo la reflexión de Juan de Dios que cae en otra suerte de delirio, el de las preguntas sin respuesta, el de las variables infinitas de las decisiones humanas y peor aún, de las razones humanas de las decisiones humanas. El crimen se cierra con la desesperanza, el vacío y la indiferencia habitual de esta parte de la novela cuando el narrador, aún jugando con las palabras para ser irónico y absurdo, nos comenta que en el operativo se detuvieron veinte personas pero que “Nadie se quiso inculpar de ninguna de las dos muertes” (p. 629).

La anterior visita hacia los territorios de la locura, hacia los desiertos de la desesperación y el sarcasmo que destruye a su enunciador, no es la única. Aquí otro ejemplo menos sustancioso pero igual de descocado: “ponía la tele y se dedicaba a ver los programas nocturnos que llegaban por los cuatro puntos cardinales del desierto, a esa hora captaba canales mexicanos y norteamericanos, canales de locos inválidos que cabalgaban bajo las estrellas y que se saludaban con palabras ininteligibles, en español o en inglés o en spanglish, pero ininteligibles todas las jodidas palabras” (p. 667-68). La conclusión posible no es que en el desierto, en el agujero negro, incluso la narración se destruye, como lo quiere hacer ver Carlos Franz: “la literatura, al igual que nosotros, al igual que el mundo, va derecho hacia ese matadero en el desierto que es Santa Teresa” (2008, p. 106); todo lo contrario: el juego dentro de la enunciación que logra controlar el caos del horror; en presencia de la muerte la narración-juego, la voz-juego que logra bailar en el desierto para evitar que la literatura también perezca.

2.3.4 Lugar de reclusión

Aunque esta categoría sólo se desarrolle en la novela con la presencia de Klaus Haas, cabe conectarla con toda la obra pues implica ese espacio fuera de la zona de la realidad social, creado por la sociedad como velo, como ocultamiento de la otra cara de la humanidad. El manicomio y la cárcel se convierten en un lugar recurrente en todas las partes de la obra. El espacio en que interactúan los locos declarados y los locos que han sabido encubrir su diferencia. La visita que los críticos realizan al pintor automutilado Edwin Johns en ese tan amable manicomio suizo que entra en diálogo con el sanatorio al que acude Lola para reencontrar a su poeta-profeta; y con la casa de escritores desaparecidos de la quinta parte; casa-hotel que el solitario y vagabundo Archimboldi termina reconociendo como manicomio; una imagen desolada del ser escritor: soledad, dolor, vacío. Para Bolaño el fin de los artistas parece estar en la casa de reposo.

Estos tres espacios se oponen y funcionan como espejo y reflejo del lugar que dirige Elvira Campos, la mujer pragmática y radicalmente independiente, el manicomio de Santa Teresa, y en especial con la cárcel en *La parte de los crímenes*. Este espacio de reclusión es también el espacio del abismo: para darle “forma” Bolaño diseña la aterradora imagen de la cárcel de Santa Teresa como una mujer agonizante en cuyo interior habitan los presos.

Sólo una pesadilla de Frida Kahlo y de Diego Rivera juntos puede producir esa imagen que la periodista Guadalupe Roncal llama sueño: “No sé cómo explicarlo. Más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y *dentro* de esas mujer viven los presos” (p. 379). La cárcel de Santa Teresa es tan horrible como un sueño. Es posible que la anterior sea la imagen más perturbadora de toda la novela. En un plano distinto al de las evidencias que se exponen con los hallazgos de los cadáveres, a esos registros forenses del abismo -esas son realidades dentro de la realidad ficcional-, esta visión de la cárcel está dentro de las imágenes simbólicas, las alegorías creadas en la obra por sus personajes o por el narrador. En esta imagen está contenido todo el horror de *2666* y la explicación a los asesinatos, y el secreto del mundo.

Cerramos esta breve revisión de la carga estética y ética de los lugares de reclusión con dos ideas lanzadas al lector como destellos de luz en medio del vacío por personajes de la novela que parecen comprender las diferencias y semejanzas de la realidad lógica y la realidad otra. La primera proviene de Klaus Haas: mientras habla con el periodista Sergio González comenta que en la cárcel saben que él es inocente, y se explica: “Es como un ruido que alguien oye en un sueño” (p. 614). Y dice que los sueños que se sueñan en espacios cerrados son contagiosos, “Pero *el ruido* que alguien ha oído no es parte del sueño sino de la realidad. El ruido pertenece a otro orden de cosas... el ruido es real” (p. 614). La segunda es pronunciada por un genio exiliado voluntariamente: el matemático rumano que termina en un manicomio y cuya historia cuenta el intelectual Popescu durante la charla de los administradores del horror. Su sentencia es que “la locura no existe... He visto lo que no he debido ver... una matemática alternativa camuflada entre el siete y el ocho a la espera de que un hombre sea capaz de verla y descifrarla” (p. 858).

2.3.5 Sueño

En la navidad de 1999, justo el 24 de diciembre, el diario *El Mercurio*, quizá de Chile y tal vez inundado por un espíritu festivo y juguetón, preguntó a Roberto Bolaño sobre los sueños; su respuesta fue la siguiente: “Sin sueño no hay literatura. Soy totalmente fiel a los postulados surrealistas: el sueño es vital. No sólo diría que sin sueños no hay literatura, sino que sin sueños no hay vida. Lo más probable es que la carencia de sueños en una vida

conduzca a la locura. El sueño es como el psiquiatra que cada noche te está curando” (Andonie, 2006, p. 92). Estos postulados se desarrollan en *2666* en donde el discurso de la realidad racional y el discurso de la inconsciencia se interconectan, se complementan y se superponen para mostrar cómo la relación entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia es fundamental, y cómo algunos misterios de la realidad racional encuentran en la realidad otra de lo inconsciente su rostro en sombras y su ampliación en el horror.

En el centro del remolino abismal que es la cárcel de Santa Teresa, Klaus Haas, quien rápidamente se instaura en el poder de su zona, autoproclamado por el terror antiguo que genera casi sin proponérselo, tiene sueños de preso, pero de un preso de la aristocracia de los delincuentes: “En sus sueños se veía a sí mismo recorriendo los pasillos de la cárcel... podía ver sus ojos semejantes a los de un halcón mientras caminaba por aquel laberinto de ronquidos y pesadillas” (p. 610). La cárcel tiene un borde que da a un abismo, el color del cielo es el mismo que el de la sima, el Klaus halcón intenta “hablar, advertir, aconsejar a una legión de Klaus Haas en miniatura” (p. 611), y descubre que “alguien le había cosido los labios” (p. 611). Se los descose, escupe algo que estaba en el interior de su boca, es un pene, pero no es su pene, se pregunta a quién le pertenece, su boca sangra, “Luego sentía mucho sueño y se ovillaba al borde del abismo y se quedaba dormido. Entonces lo que solía pasar era que tenía otros sueños” (p. 611). En esta suerte de señor de las tinieblas del sueño, el personaje recorre un laberinto de pesadillas y duerme y sueña otros sueños.

Ante la amplia variedad de ambientes y decorados puestos en escena para la narración del sueño o la pesadilla, ante la riqueza interpretativa que activan y su aparición constante durante toda la novela ¿no se justifican una revisión extensa de lo onírico y un comentario crítico a algunos de los sueños y pesadillas más interesantes? Sí, claro que se justifican. Hedonismo crítico con el hedonismo narrativo; el sueño como ventana abierta hacia la realidad otra.

“Casi a finales de 1996 Morini tuvo una pesadilla” (p. 67). Esta mención aparece justo después de que el narrador nos comente que para Pelletier y Espinoza, quienes se consideran *Ulises*, Morini es *Euríloco*, un hombre de dos caras, una imagen del movimiento aparente: prudente, astuto para evitar el peligro; y a la vez un hombre libre, soberbio ante los dioses y conductor de hombres desgraciados pero satisfechos con la vida. En la mentada pesadilla, hay una piscina, una zona de veraneo con otras personas, y los tres

amigos, Norton, Pelletier y Espinoza. Ella está dentro de la piscina, ellos juegan a las cartas. Esta metadiégesis ocupa tres páginas y aproximadamente 900 palabras. Acontecen fenómenos característicos de los sueños como la fractura en la linealidad temporal y espacial y la falta de consistencia de la realidad, que permite cambios ligeros o drásticos en lo que se percibe: “al principio parecía ser una piscina de hotel, común y corriente” (p. 67). Al inicio Morini es sólo testigo de los sucesos. Es muy interesante y curioso lo que hace Bolaño con la percepción del italiano, quien supone otros espacios dentro del sueño en una suerte de metarrelato: “Poco a poco la gente se fue retirando del lugar... (hacia) departamentos que Morini imaginó se componían de una habitación doble con cocina americana y baño” (p. 68). La constitución de este narrador extradiegético con una omnisciencia absoluta nos permite apreciar la pesadilla en todos sus detalles. Esta mención a lo que Morini imaginó en el sueño implica entrar en los pensamientos del ser que está en los pensamientos del personaje. Morini se descubre jugador de la partida de cartas, pero abandona y mueve su silla de ruedas. Desde la orilla de la piscina la descubre inmensa hasta el absurdo, casi aterradora por su desproporción, su agua y sus detalles. No ve a Liz Norton y la llama. Cae la niebla sobre la escena. Morini que avanzaba por la orilla hacia el extremo de la piscina, -debemos imaginar una gran cantidad de tiempo pasando en esta empresa-, se detiene por miedo a caer al vacío. En medio del reconocimiento de lo inquietante, “como si a sus pies se abriera un precipicio de baldosas negras enmohecidas... En el fondo distinguió una figura de mujer (aunque resultaba imposible asegurarlo)” (p. 69), le asalta la angustia de no ver a Norton nunca más. Además de la construcción tenebrosa de la escena en la que todo atenta contra la seguridad del protagonista del sueño, surge entonces el elemento del terror: Morini siente que hay alguien detrás de él, que puede empujarlo al abismo de la piscina: “En un instante tuvo dos certidumbres: se trataba de un ser maligno, el ser maligno deseaba que Morini se volviera y viera su rostro” (p. 69). La selección de la palabra “deseo” humaniza y a la vez hace mucho más inquietante al agresor. Luego de evitarlo, sospecha quién es pero no quiere comprobarlo, Morini lo mira. Es una Norton joven. Se pregunta por la mujer en el fondo del abismo y su estado le hace llorar. La inmensa soledad del ser que intenta ascender; como la inmensa soledad del hombre que Fate ve de niño desde un bus en un viaje familiar. Durante toda la experiencia de la realidad otra se mantiene la persistencia en la razón, en el espíritu crítico, quizá como una

persistencia de su creador, Bolaño, porque sus héroes mantengan siempre los ojos abiertos y la mente clara ante la pesadilla, el abismo y el horror: “También, y no podía evitarlo, y era bueno que no lo evitara, pensaba que aquello se parecía a un cuadro de Gustave Moreau o a uno de Odilon Redon” (p. 69).

Entonces surgen las palabras. El mensaje que siempre será clave en la simbólica de los sueños, que puede escaparse al despertar, que creemos portador de una verdad o un sentido. Viene de la Norton joven, la presencia maligna y amenazadora: “No hay vuelta atrás” (p. 70) Luego, ya cerca al final del relato de la pesadilla, otro ejercicio de consciencia, la incapacidad de soportar la verdad: “No es mala, es buena. No es malignidad lo que percibí, sino telepatía, se decía para torcer el rumbo de un sueño que en su fuero interno sabía inamovible y fatal” (p. 70). Ella repite la frase, esta vez en alemán y se aleja hacia “un bosque del que se desprendía un resplandor rojo, y en ese resplandor rojo Norton se perdía” (p. 70).

Las palabras de la joven Liz Norton, “No hay vuelta atrás” son tan plurisignificativas dentro de la novela que se termina por anular su relevancia. Pueden referirse a la búsqueda fracasada de Archimboldi, o la caída en el abismo de Santa Teresa de toda la realidad de Morini (los críticos, Archimboldi, el trabajo que falta por hacer para llevar al autor hasta las cumbres de la literatura occidental, Norton), o al enamoramiento de Morini, o al amor de ambos. La escena termina con la mención al viaje de Morini a Londres y el hecho de haber interpretado de cuatro formas diferentes la pesadilla, aunque, por supuesto, el narrador no nos comparta ninguna de ellas. Fin de la escena.

Toda la riqueza simbólica, estética y significativa de lo soñado se evapora, se pierde con el regreso a la realidad racional. Su sentido se hace transparente hasta perderse de vista. Un sueño no permanece en la vigilia, parece decirnos Bolaño, y en pocas ocasiones altera la cotidianidad o el comportamiento de los personajes, o lo logra por un breve lapso de tiempo. En contadas excepciones parece alterar la vida del personaje pero sin dejar huella en la lógica de sus decisiones; en otras palabras, como el viaje de Morini a Londres luego de su elaboradísima pesadilla, dentro del sentido que la mente determina para la toma de decisiones los sueños quedan excluidos como argumento o detonante, o provocador. El velo entre las dos realidades se mantiene.

Dentro del terrible relato que escucha el prisionero Reiter de boca de Leo Sammer, el falso Zeller, el empleado de guerra, el burócrata que se convierte en administrador de la muerte, figura un sueño que tiene el nazi antes de que se le ocurra su solución final personal, y que aumenta hasta la intolerancia el nivel de monstruosidad: “Esa noche no dormí en casa. Di un paseo por el pueblo, en silencio, mientras mi chofer conducía fumando un cigarrillo que yo mismo le había obsequiado. En algún momento me quedé dormido en el asiento trasero de mi coche, envuelto en una manta, y soñé que mi hijo gritaba adelante, ¡adelante!, ¡siempre adelante!” (p. 954). Como un mensaje de la realidad otra, ese adelante se convierte en la idea de usar a los niños del pueblo, los niños borrachos jugadores de fútbol, como asesinos y enterradores de judíos.

Bolaño usa el sueño y la pesadilla para crear y jugar en la metaficción. Es la zona que le permite disparar los sentidos y los símbolos en su obra. Se trata del punto de fuga para que sus personajes y su realidad ficcional experimenten situaciones delirantes, surrealistas, absurdas, pero que no alteran la firmeza y seriedad narrativa de la novela. Bien marcados los límites entre sueño y vigilia el autor se permite la invitación y la provocación hacia el lector para que sea detective y juegue con las posibilidades interpretativas y creativas.

Florita Almada habla a través de la señal de televisión, y en su discurso comenta que ve los crímenes en sueños: “estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca” (p. 575). Aquí también hay una ventana abierta a la potenciación eterna del crimen y del horror, y a la fractalidad narrativa; el metarralato. Microrelato fractal de la serialización y del abismo.

La novela también crea espacios para los teorizadores del sueño. La reflexión más interesante proviene de Barry Seaman, el filósofo de la vacuidad, el heredero práctico de Lipovetski, el verdadero creador de la reflexión filosófica que haría famoso y rico a Slavoj Zizek. En su fascinante “conferencia de los cinco temas”, habla de las estrellas, las que están en el cielo, las “que uno podía contemplar, a un lado de la 80, mientras viajaba de Des Moines a Lincoln” (p. 321), y las compara con los sueños, que son sólo apariencia, pues aquellas ya están muertas, hace millones de años y lo que vemos es su existencia falsa. La conclusión del pensador negro y pobre es hermosa y poética: “De tal manera que el viajero

de la 80 al que se le acaba de reventar un neumático no sabe si lo que contempla en la inmensa noche son estrellas o si, por el contrario, son sueños. De alguna forma, dijo, ese viajero detenido también es parte de un sueño, un sueño que se desgaja de otro sueño así como una gota de agua se desgaja de una gota de agua mayor a la que llamamos ola” (p. 321). Seaman, personaje literario, está dialogando a través del tiempo y de los mundos posibles con el bardo y su memorable mago Próspero, y con Borges, y con Calderón y Segismundo, su héroe trágico; Barry Seaman, personaje negro de Detroit, se reconoce sueño de un soñador inmerso en otro sueño. Un poco más adelante en su conferencia, sin cambiar de tema asocia a las estrellas con las apariencias, y a los sueños con las metáforas y arroja la siguiente verdad inútil: “Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo” (p. 322-23). Barry Seaman es un seguidor de Bolaño, un pensador que no sigue la oposición dialéctica sino que avanza por las ideas como un cazador budista. Es Bolaño negro, más viejo y vecino de la posindustrial ciudad de Detroit.

El autor no pretende múltiples sentidos para sus microrelatos; me explico, no los propone de forma directa, no aleja al lector del cauce ubicando los acontecimientos en otra realidad –a la manera de la literatura fantástica –sino que lo obliga a identificar su realidad con la de la novela. El sueño y la pesadilla, pues, también liberan al lector de dicho lazo y le dan el derecho a jugar y crear sobre la obra.

En medio del delirio de Amalfitano, con el libro colgado en el patio como señal de advertencia y la voz de su supuesto abuelo manifestándose por primera vez, el profesor chileno tiene un sueño afectado por el maltrato en la realidad otra, “como si alguien le arañara los brazos y las piernas” (p. 260); imagen similar a la descripción que los críticos dan sobre sus emociones durante el acto de ultraviolencia europea. Amalfitano sueña con Lola y dos amigos, separados de él por una reja, en un parque. La mención al sueño es así de breve, lo interesante es lo que hace Bolaño con la narración: salta fuera del ambiente onírico para señalar una suerte de eventos coincidentes, azarosos, sin conexión posible al menos en la realidad racional: nos lleva a la violenta imagen del descubrimiento de un cadáver femenino en un lote baldío de la ciudad, “otra adolescente, semienterrada”(p. 260),

un anticipo de la ola de horror y sobrecogimiento que constituirán la cuarta parte de la novela, y desde allí pasa a la mención del viento que lo recorre todo como un hilo narrativo y que como un voyeurista entra al patio de la casa de Amalfitano y su hija Rosa y se mete en las prendas colgadas en el patio y recorre con brevedad algunas páginas del libro de Dieste. En esta ocasión el sueño es cubierto, aplastado por la brutalidad de la realidad y por la presencia de la fuerza natural como persona que, gracias a la forma de la narración, ocupa y atraviesa las dos realidades.

El papel del narrador en estas escenas es crucial para potenciar el metarrelato. Cuando menciona, por ejemplo, “en un sueño, creyó recordar”, deja ver su ubicación con respecto al universo narrativo en su totalidad y su condición de omnisciencia absoluta. En el relato de lo onírico, y como es ya frecuente en su obra, Bolaño propone un argumento que inmediatamente desmonta por medio de una conjunción disyuntiva, o con el uso de verbos que crean duda o amplían las posibilidades de lo que se narra, o que en lugar de cerrar y concluir el hecho abren otras perspectivas de lectura.

Al final de *La parte de Amalfitano* arriba el cada vez más famoso sueño de la mesa de tres patas. De nuevo Bolaño nos presenta su agenda de construcción estética, sus planos formales (que curiosa y quizá lógicamente contienen el caos positivo del placer). En un patio de mármol color rosa aparece Boris Yeltsin, según el narrador el “último filósofo comunista del siglo XX” (p. 290). Juego de metaficción, Amalfitano siente interrumpir a Yeltsin como si fuera éste el soñador y el primero el soñado. El sueño contiene un mensaje que da el ruso al chileno. La tercera pata de la mesa humana es la magia; así se evita “que la mesa se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío” (p. 291). La magia es juego, sexo, bruma dionisiaca y épica. ¿Es necesario indicar que todo eso es el espíritu del arte? Luego de enunciar su postulado, el ruso desaparece tragado por el agujero de la letrina de mármol. Amalfitano, quien no quería mirar por el agujero, “no le quedaba más remedio que despertar” (p. 291); fin del sueño, fin de la segunda parte, fin de la construcción de la realidad lógica, racional en la novela, agrietada por los sueños y las pesadillas. Entrada a la bisagra, al mundo de paso, de tránsito, a Fate, destino, caos, vida libre y peligrosa, Fate, *sino*, duda, sospecha e intención; Fate quien podría decirse pone en movimiento la rueda atroz que será la cuarta parte, que reta, burla y vence a la muerte y al horror llevándose a la

hermosa Rosa Amalfitano, salvándola a costa de su propia integridad. Termina la segunda parte con el despertar de un sueño apacible y se da inicio a la tercera con el lago azteca de pesadilla: “Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla” (p. 295); Fate torturado y rodeado de fantasmas.

En Bolaño la apertura es engranaje de su poética, de allí que este recurso sea reiterativo y pueda asociarse con “agujeros negros”, o “lugares vacíos”; este elemento formal está en el relato de las situaciones oníricas, sin preocupación alguna por ser o parecer originales, que emplea le autor. Cabe mencionar que lo novedoso está en la manera en que se hace uso de dichas situaciones, el lugar dentro del relato, el tono y la riqueza imaginativa que es transmitida al lector. Si la escena se creara para el cine, la misma escena, los mismos personajes, afectada por los cambios sutiles en la posición de las cámaras, en los planos utilizados, en la iluminación, en la decoración y en el montaje, claramente harían que David Lynch o Ingmar Bergman brillaran por sobre cualquier empleado de Hollywood.

El segundo sueño de Fate, si tenemos en cuenta el confuso e inubicable inicio de la parte, sucede en casa de su madre muerta. Es el sueño del negativo de una película que había visto; parecida, casi igual pero sutilmente distinta. La reflexión de Fate es un eco de las palabras y las ideas de la voz femenina que soñó Amalfitano y que refiere el asunto de la historia desarmada y vuelta a armar, forma y ordenación de la historia, es decir, la obra, la creación artística que anula el dolor: “si la película que había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla” (p. 298). La conclusión de Fate es tan ambigua y soterrada como el sueño mismo: “Toda crítica, al cabo, se convierte en una pesadilla” (p. 298).

Para Corro Pemjean, Bolaño incluye los sueños como otra forma de dispositivo visual organizado bajo los mismos presupuestos teóricos y las mismas propuestas narrativo-estructurales de los filmes que aparecen en la novela: “los sueños de los personajes irrumpen sistemáticamente en la realidad del drama, en la actualidad de los acontecimientos, perfilándolos o desdibujándolos para la significación, tanto como lo hacen los sucesos reales” (2005, p. 126).

Un sueño en un auto en movimiento, ¿símbolo del movimiento aparente?:

Soñó con la voz de una mujer... de una francesa, que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba “historia descompuesta” o “historia desarmada y vuelta a armar” aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse... el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor (p. 264).

Quizá esta historia descompuesta sea la literatura, la ficción, la labor del autor de poner un orden al caos y al horror de la historia y de la trama, como alguna vez lo expresó el mismo Bolaño. La ficción, la literatura como la carcajada que dura, la nota sesuda, el espejo que revela la realidad otra, que permite comprenderla, que convierte “el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle” (p. 244). Entonces el narrador o su autor loco incontenible escribe: “Y luego Amalfitano cambió de sueño” (p. 264), y pasa al breve relato de un sueño simple y críptico conformado únicamente por una mujer que es sólo dos piernas al final de un pasillo oscuro y hacia quién Amalfitano avanza. En los dos casos, pasado el sueño, abandonada la realidad otra, el tiempo y la razón imponen sus ritmos y reclaman su tarifa de tránsito: el olvido.

El movimiento y la quietud son fundamentales y activan el juego de las conjeturas, promueven la participación y el deseo del lector quien parece decir: tal vez allí se encuentra la clave simbólica. Pero tal como el autor dosifica los temas en la realidad de su obra, deja puntos de fuga y un horizonte de expectativas múltiple: “El episodio onírico interviene sólo atmosférica, psicológicamente, el discurrir narrativo de lo cotidiano a baja intensidad de los personajes (sic). No hay un esfuerzo de vínculo simbólico, o causal entre ambos episodios, el soñado y el real, sin embargo, el sueño ha sido digno de narración minuciosa, ha sido visto con claridad” (Corro Pemjean, 2005, p. 127). Lo que nos lleva a la cuestión de si es el escritor quien debe hacer el vínculo, o en cambio inquietar a los lectores y provocarnos para hacerlo, para tomar el riesgo de la interpretación. Ya se ha dicho en repetidas ocasiones, en la producción teórica y crítica sobre el autor, que su gusto y su inclinación por la literatura no canónica y sobre todo por las formas no canónicas de la literatura permeó su escritura; Bolaño aspira a un lector activo, involucrado y etéreo en su relación con la obra.

El primer sueño que se relata en *La parte de los crímenes* lo tiene Pedro Negrete, jefe de policía de Santa Teresa. Sucede al regreso del viaje a Villaviciosa cuando él y Epifanio

van por Lalo Cura. En la carretera Epifanio atropella un coyote y luego le da el tiro de gracia. El narrador nos dice que Negrete durmió bien y que “Soñó con su hermano gemelo... ni su hermano ni él hablaban, pero todos sus gestos eran iguales, la misma forma de caminar, el mismo ritmo, idéntico braceo” (p. 484). ¿Cuánto de lo relatado es parte del sueño y cuando parte de la remembranza del narrador? No está claro, se trata de imágenes de una vida sencilla y pobre. ¿Por qué este hombre tiene un sueño tan apacible y grato?: “y deambulaban por las aceras y el sueño poco a poco se iba desvaneciendo en una confortable bruma amarilla” (p. 484). ¿Ve Negrete a Lalo Cura como su hermano gemelo? ¿Como un par, un reflejo? Durante el relato de esta *parte de los crímenes* Lalo Cura se va revelando como un detective puro y duro; quizá sea esta la razón, aunque hay otra: ¿asocia el jefe de policía al coyote muerto con su hermano, con una muerte incomprensible?

Al igual que con los críticos, el narrador nos relata la noche de los tres personajes, como un reflejo de los críticos, como el negativo de la historia: “Esa noche Epifanio soñó con el coyote hembra que había quedado tirado en el borde de la carretera” (p. 484). Quizá para un policía no se trate de una pesadilla, pero puede verse como tal. El tema central es el sufrimiento ajeno, primero del coyote hembra que agoniza y luego del cuerpo que Epifanio descubre en el baúl del carro. Como en un buen sueño literario algo se oculta y en este caso es el rostro del sufriente, que está cubierto. El sueño termina, o el relato del sueño, con Epifanio avanzando a toda velocidad hacia las montañas que “parecían estar quemándose o deshaciéndose” (p. 485). Lalo Cura, el tercer personaje del reflejo, al igual que el jefe de policía, durmió bien, pero a diferencia de los otros dos “no soñó nada” (p. 486). Lalo Cura, un detective salvaje como se verá durante esta parte de la novela oculta el secreto, es portador del secreto, un portador inconsciente, es decir perfecto; por eso nada revela, nada se le escapa.

El postulado sobre la relación de los temas eternos y las formas novedosas también condiciona y enmarca los relatos del otro lado de la vigilia. Se visitan los lugares comunes que la literatura y el cine nos han enseñado sobre el acto de soñar y las acciones dentro del sueño. Bolaño usa el tema del sueño como una paleta con muchísimos colores y se da el gusto de combinar y variar las opciones. El territorio de lo onírico es el patio de recreo narrativo en *2666*; lo que se da en el juego no tiene gran trascendencia sobre lo que sucede en el salón de clases, ni en los pasillos del mundo-internado; pero alivia el espíritu.

Ejercicio mental, punto de fuga, oxigenación para el lector. Bolaño ubica los sueños dentro de la narración como una forma de gimnasia mental que activa las neuronas del lector. Veamos. Tenemos un sueño de Espinoza, generado, al parecer, por el deseo de encontrar a la excelente prostituta mexicana y resolver un enigma contenido en unas palabras pronunciadas y olvidadas durante el sexo con ella:

Otra noche, en un sueño, creyó recordar lo que ella le había dicho. Se dio cuenta de que estaba soñando, se dio cuenta de que el sueño iba a acabar mal, se dio cuenta de que la posibilidad de olvidar sus palabras eran altas (sic) y que tal vez eso fuera lo mejor, pero se propuso hacer todo lo posible para recordarlas después de despertar. Incluso, en medio del sueño, cuyo cielo se movía como un remolino en cámara lenta, intentó forzar un despertar abrupto, intentó encender la luz, intentó gritar y que su propio grito lo trajera de vuelta a la vigilia, pero las bombillas de su casa parecían haberse fundido y en vez de un grito sólo oyó un gemido lejano, como el de un niño o una niña o tal vez un animal refugiado en una habitación aislada (p. 116).

Al parecer, Bolaño les otorgó a todos sus personajes, al menos una vez, la posibilidad de soñar, de experimentar la libertad de estar fuera del mundo. Un demiurgo generoso y juguetón. El rol del grito que cierra este sueño permite ver otra característica estilística del autor, concretamente aquella que tiene que ver con los puntos de fuga: un posible relato que sólo se expone a la luz por un momento para desaparecer de la narración y volver a la oscuridad; relato sólo mencionado y sugerido, que se apaga pero deja una silueta, una huella sutil en la memoria del lector. De igual manera, en su labor demiúrgica exploró múltiples formas de la pesadilla, del horror y del caos producidos por el ingenio humano; el suyo y el de los diseñadores de la Historia.

En *La parte de los crímenes* y *La parte de Archimboldi* el sueño y la pesadilla quedan circunscritos a una órbita personal. El sueño y el mensaje, al igual que con los críticos, parece sólo importar a quien duerme, pero en el segundo bloque no alcanzan el nivel de complejidad y desarrollo ficcional del primero. El juego imaginativo toma otros visos en *La parte de Amalfitano* y en *La parte de Fate*. Se trata de los sueños-mensaje.

Amalfitano relee ese libro absurdo, aterrador y revelador del espíritu humano que es *O'Higgins es araucano* en el que la historia se tuerce o la tuercen hasta sacarle un gesto de espantosa ridiculez, y, luego de reflexionar sobre la obra, se duerme con ella en las manos.

Es interesante, para el análisis de la forma, del juego y del narrador, lo que éste menciona: “Tal vez soñó algo. Algo breve. Tal vez soñó con su infancia. Tal vez no” (p. 278).

Los sueños como puntos de fuga: la mención, no el relato, a un sueño que recuerda Fate haber tenido sobre el viejo Antonio Ulises Jones, último integrante de la célula comunista de Brooklyn, que no es nada más que mención. Este sueño sucede mientras en el televisor del hotel presentan un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en la zona de Sonora. Una vez más lo que vemos que no ven los personajes, la información, el mundo, a veces la realidad otra que se les escapa. Y casi para equilibrar o compensar, el sueño que tiene Fate no lo sabemos, se queda en la cabeza del personaje y nada más; nos cuentan, eso sí, nos contextualizan sobre la persona con quien sueña el periodista de *Amanecer negro*.

Claramente hay algo superior a las conexiones del sueño con la experiencia personal de Fate y Amalfitano. Ellos son utilizados por la narración como puentes o médiums para que al universo ficcional arriben claves, señales éticas y estéticas; sin las instrucciones para descifrarlas, o al menos el susurro fugaz para iniciar una derrota interpretativa. Cuando Peter Elmore afirma que en Bolaño “la escritura se compromete menos con la resolución de un enigma –a la manera de un relato policial- que con la revelación de un misterio” (2008, p. 261), está siendo sobremanera optimista con la propuesta del chileno: su escritura no se compromete ni con la resolución ni con la revelación. En cambio da la vida, la escritura, o se enfrenta a muerte por su derecho a relatar, a enunciar.

El sueño del río como metáfora o alegoría de otra metáfora, la novela río. Reiter sueña que para escapar de los rusos se lanza al río y avanza de forma constante sin posibilidad de salir pues los soldados rojos de las riberas no se acaban. ¿Se puede leer esta imagen en clave de escritura en donde Reiter es Bolaño que lucha por no ahogarse y que debe dejarse llevar por la corriente del fondo, aunque salga a veces a tomar aire?: “a veces, sobre todo por las noches, salía a la superficie y se hacía el muerto, para poder descansar o tal vez dormir cinco minutos mientras el río se desplazaba incesante hacia el sur con él en brazos” (p. 928). Y el sueño se extiende hacia el relato anecdótico y Reiter pasa por ciudades, y por puestos de vigilancia militares, y el viaje desemboca en el Mar Negro para llegar al final del sueño cuando el futuro escritor descubre que el cuaderno de Ansky “había quedado reducido a una especie de pulpa de papel” (p. 929). La decisión luego del sueño es

abandonar la isba de la familia de Ansky sin antes haber dejado el cuaderno en su lugar, “Que ahora lo encuentre otro, pensó” (p. 929).

En Bolaño podemos ver la conciencia del protagonista del sueño, su claridad y la certeza de que se encuentra en uno, y también la sospecha o la certeza de que allí hay un secreto revelado. Nada es extraordinario para el relato; aparecen como marco y escenario en el sueño de la puta mexicana, por ejemplo, los elementos de la vida cotidiana del crítico Espinoza, elementos que recién se vienen relatando. La variación en la realidad otra de dichos elementos consiste primero en su reacción en el sueño, que implica un ritmo diferente, y para este caso un solo detalle que marca a fuego la existencia en la realidad otra: “(el) cielo se movía como un remolino en cámara lenta” (p. 116); se inserta luego la sensación del mal, del daño, el anuncio de la pesadilla; el juego del autor en este caso nos conduce a la idea de que el soñador quiere despertar. No satisfecho con este juego, el autor avanza en su exploración del plano de lo subconsciente: tenemos una segunda parte, un complemento de lo relatado y es la memoria del sueño, que es distinta al sueño mismo: “Al despertar, por supuesto, no recordaba nada, sólo que había soñado con la mexicana y que ésta estaba de pie en medio de un largo pasillo mal iluminado y que él la observaba sin que ella se diera cuenta. La mexicana parecía leer algo en la pared, grafitis o mensajes obscenos escritos con rotulador que ella deletreaba lentamente, como si no supiera leer en silencio” (p. 116). Regalo maravilloso del chileno, las dos versiones del sueño, el atisbo del secreto del mundo que permanece protegido, asegurado en los profundos e inconscientes archivos de la memoria. El original, la posibilidad de descubrir y comprender, de ser tocado por la luz del éxtasis; y la versión humanizada, racionalizada “al despertar, por supuesto, no recordaba nada”; las dos caras del disco mágico, el borrachito preso, la realidad otra y la realidad lógica.

El desinterés, el vacío, la condición “posmoderna” si seguimos a Lipovetsky (2010), de los personajes satisfechos de no ir más allá en sus experiencias de vida, con una altamente estilizada costumbre aristocrática de ver las cosas en su justa medida y dejarlas en el lugar que les corresponde; como en la tenebrosa y perturbadora declaración que se hacen el francés y el español sobre sus emociones y sensaciones durante la golpiza al taxista pakistaní: “Una mezcla de sueño y deseo sexual. ¿Deseo de follar a aquel pobre desgraciado? ¡En modo alguno! Más bien, como si se estuvieran follando a sí mismos.

Como si escarbaran en sí mismos. Con las uñas largas y la manos vacías... en esa especie de sueño escarbaban y escarbaban, desgajando tejidos y destrozando venas y dañando órganos vitales. ¿Qué buscaban? No lo sabían. Tampoco, a esas alturas, les interesaba” (p. 105). De nuevo una sobrecarga de información en la grieta de la realidad racional, sobre la escenografía de papel, es dejada atrás por el automóvil de la narración. ¿Qué tipo de auto es? ¿Un deportivo?, ¿un tanque de guerra?, ¿un compartimento de montaña rusa?, ¿el bus de *Máxima velocidad*? La sensación de los hooligans intelectuales mezcla un onanismo idealizado y exponencial con una tendencia autodestructiva que guarda relación con la posesión demoníaca más letal (buena imagen para una película de Robert Rodríguez); el non plus ultra del sadomasoquismo. Puede sonar y leerse chistoso, pero en este esfuerzo por ilustrar un acto de violencia brutal, Bolaño comparte con sus lectores uno de sus mapas sobre la ética humana.

Al sueño de Pelletier, ya en su casa, en su país, luego de la golpiza salvaje sobre el taxista pakistaní el narrador lo rotula como extrañísimo. Sueño que luego de ser vivido por su protagonista, no se comparte con nadie, y pasa también al olvido de la novela y a la memoria curiosa de algunos lectores que también lo dejarán ir, al abismo de la memoria profunda, al archivo abismal de la información que todos poseemos y no controlamos. En el sueño hay agua y hay gente como en la pesadilla de Morini. También está Norton y también ella se muestra como el ser que puede guardar la llave que abre el cajón que contiene la explicación del sueño o la explicación del misterio del mundo; tal vez la comprensión de las razones y el procedimiento de los asesinatos de mujeres en Sonora. Hay un acantilado y una doble observación. Pelletier observa a los bañistas de la playa que realizan actos intrascendentes y habituales pero que de tanto en tanto observan el horizonte. El tiempo es muy largo en el sueño, días, meses, Pelletier duerme en el sueño, Norton está a su espalda, es una presencia segura. Su labor consiste en observar la playa, esperar un anuncio, una señal. Lo acompañan en el sueño unos manuscritos falsos o apócrifos de Archiboldi. En esta metalepis Bolaño usa en cuatro ocasiones el adverbio de tiempo “entonces” para dinamizar la acción que se había ralentizado por la brevedad, repetición y observación de lo mismo: la playa y sus bañistas. El sueño se activa cuando los bañistas abandonan el lugar, queda un bulto que Pelletier pretende enterrar pero se contiene, su sudor, la desaparición de Norton, el llanto de Pelletier, el mar que hierve y la ascensión de

una estatua, como Afrodita, desde su salida hasta su elevación cual cuadro de Matisse, para terminar con la contradicción sólo válida en el arte, en la poesía, no como género sino como realidad: “Y esa estatua... se elevaba por encima de la playa y era horrorosa y al mismo tiempo muy hermosa” (p. 109). A pesar de que los mensajes de los sueños no alteren radicalmente la realidad de los personajes, es muy difícil compartir la conclusión de Villoro:

La prosa de Bolaño depende de leves rupturas en la percepción de lo real. Llama la atención el poco interés que concede al mundo subjetivo de sus personajes. Cuando refiere un sueño lo hace con la sobriedad exterior de un delirio de Kafka. Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de datos. Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos (2008, p. 86-87).

La mención a Kafka me parece acertadísima, pero su argumento, demasiado obvio; el comportamiento de los personajes en la realidad otra no tiene que ser copia del de la realidad racional; nuevas reglas, nuevos actos; la ética no es la misma. Por otro lado, cuando Villoro sentencia que Bolaño concede poco interés al mundo subjetivo de sus personajes, de nuevo sale la obra a refutarlo: terminado el relato onírico de Pelletier, el narrador dice: “Durante unos días Pelletier y Espinoza se mostraron, cada uno por su lado, compungidos por el affaire con el taxista paquistaní, que daba vueltas alrededor de su mala conciencia como un fantasma o como un generador de electricidad” (p. 109). Al parecer a Villoro lo traiciona su espíritu sofista y pretende que la obra literaria devenga documento filosófico; para Bolaño se trata más bien de una reflexión oculta mediada por el juego y la ironía: “Espinoza se preguntó si su comportamiento no revelaba lo que verdaderamente era, es decir un derechista xenófobo y violento. A Pelletier, por el contrario, lo que alimentaba su mala conciencia era el hecho de haber pateado al paquistaní cuando este ya estaba en el suelo, lo que resultaba francamente antideportivo” (p. 110).

La primera mención en toda la novela al sueño aparece bien temprano cuando los cuatro críticos ya se han conocido y afianzado su amistad intelectual: “y asegurarle que Morini, dentro de lo que cabía esperar, estaba bien, normal, estabilizado, y que aquello que Norton había tomado por depresión no era más que el estado natural del italiano, sensible a los cambios climáticos (tal vez en Turín hacía un mal día, tal vez Morini aquella noche

había soñado vaya uno a saber qué clase de sueño horrible)” (p. 28-29). Aquí podemos jugar con la zona espectral del lenguaje, la verbalidad como componente fundamental del relato de los sueños y de la constitución de los mismos. Hablar por teléfono puede verse como una fantasmización del lenguaje sin realidad; como la activación de una realidad otra gracias al espectro de las ondas electromagnéticas; la idea de que los sueños también existen en el ámbito del lenguaje, y que la zona de los sueños se convierte en anticipo del lugar de la violencia y la monstruosidad: “una cruz curiosa, fantasmal y fosforescente en el caso de Norton, quien se refería a su ex marido como una amenaza latente dotándolo de vicios y defectos que parecían los propios de un monstruo, un monstruo violentísimo pero que nunca hacía acto de presencia, pura verbalización y nada de acción... como si el ex de Norton sólo existiera en sus sueños” (p. 60-61).

El mayor territorio de exploración onírica está en *La parte de los críticos*. Parece ser el recurso seleccionado por Bolaño para señalar la presencia activa de la realidad otra en la realidad racional de los personajes; y, por supuesto, en el remolino con visos de tornado que es Santa Teresa, lo que sucede en el otro lado del velo de la realidad centrifuga la experiencia vital de los críticos. Este es el aire que respiran los europeos y que posibilita la encantadora y muy entretenida relación de sus sueños en el manicomio de Latinoamérica durante su estadía en el lyncheano hotel en que se hospedan.

Con una simpleza escandalosa, para la crítica contemporánea, es más, para toda la crítica de la segunda mitad del siglo XX, el arqueólogo Bolaño, -quien va hasta el centro de las formas y estrategias narrativas y vuelve a la superficie con una joya común encantadora pero olvidada o relegada a la historiografía-, por medio de su narrador dice: “Aquella noche los tres críticos se fueron a acostar relativamente temprano” (p. 153). Y seguido nos arroja en la cara un chiste absurdo y perverso: “Pelletier soñó con su taza de baño” (p. 153). La situación tiene un aire, un toque “David Lynch”, incluso “Alfred Hitchcock” –aunque el viejo zorro inglés no habría escogido una taza de baño, mejor un sifón o una cortina-, y poco a poco va perdiendo luz y ganando zonas oscuras: la presencia desconocida, la sospecha de normalidad y la confirmación de anormalidad, la sangre y la mierda. Lo interesante es que la taza de baño no es un elemento clave del sueño; distractor, punto de fuga, goce narrativo.

El segundo en relatarse es del español: “Espinoza soñó con el cuadro del desierto” (p. 153). Se trata de un cuadro que hace parte de su habitación de hotel. El cuadro está vivo. El narrador lo compara a un televisor de pantalla gigante. En aquél está el desierto y unos jinetes muy lentos, con una velocidad de otro mundo, “una velocidad que para Espinoza era lentitud, aunque él sabía que gracias a esa lentitud, quienquiera que fuera el observador del cuadro no se volvía loco” (p. 153). La clave del sueño está en la palabras, siempre en las palabras, lo que se dice en la realidad otra, la verdad que no se puede comprender porque llega sin referentes: “Voces apenas audibles... Algunas palabras sueltas... Nuestra cultura... Nuestra libertad” (p. 153-54). Las otras palabras están en oposición a la imagen: “Rapidez, premura, velocidad, ligereza” (p. 153). El narrador explica la fuerza de las palabras como “raíces víricas en medio de carne muerta” (p. 154).

Los dos sueños poseen elementos escatológicos, el primero dentro de la escena, el segundo en el ambiente, en lo no dicho. El sueño de Norton es el más inquietante, si es que los otros dos ya no son el borde del precipicio de lo inquietante: tiene que ver, como los de sus compañeros, con un objeto del cuarto de hotel que lo hace particular, podríamos sospechar que único, como en un hotel infernal, o un hotel diseñado y administrado por Borges o por Perec; hotel laberinto: “En el sueño de Norton esta se veía reflejada en ambos espejos” (p. 154). Es probable que estos sueños tengan una explicación sencilla y racional desde el psicoanálisis, incluso desde la neurociencia; algo asociado al trauma que sufre un ser humano al encontrarse en un espacio no familiar, la tensión generada por sentir vulnerada su seguridad personal, las señales enviadas por el paisaje y color local latinoamericanos, la violencia del desierto y finalmente la fractura de la normalidad y la sensatez, el surgimiento de lo inquietante presente en los elementos que particularizan las habitaciones de los personajes, todo comprimido en el tiempo de una o dos vigilias, resultan en la solución terapéutica del sueño. El famoso ejercicio reparador del cerebro, la solución al posible delirio en la que trabajan todos los niveles de conciencia para permitirle al individuo levantarse tranquilo y descansado en la mañana.

Aquí, sin embargo, preferimos para nuestro ejercicio interpretativo la solución menos directa, menos racional, la idea de construcción de la realidad otra, los mensajes trascendentales pero inaprensibles, inefables, el comentario sobre el placer de crear y de leer una escena colmada de soledad, terror y paz, la revisión de un ejercicio cerebral de alto

nivel, el uso de la imaginación en su forma más libre. Otra vez: nada nuevo en el relato de los sueños, un poco de aquí y un poco de allá, escenografías clásicas, secuencias tomadas tal vez del cine, tal vez del cine de horror; ¿nuevo para la literatura? ¿Qué opinaría Poe, Lovecraft o Bierce? Porque ¿hay algo novedoso en los cuadros de William Blake o en los retratos de Lucian Freud? Allí está la clave: el trabajo con los materiales de siempre usados de una forma en apariencia normal o esperada, pero que con la contemplación, con la lectura exponen su misterio, el mismo que está en los sueños de los personajes, en la sangre sin origen del sueño de Pelletier, en las palabras como enfermedades del sueño de Espinoza y en los apuntes y la libreta del sueño de Norton. Es algo con el ritmo, con la imposibilidad de abandonar el sueño tanto para el soñador como para el lector; tiene que ver quizá con la vulnerabilidad, el desamparo rotundo de saberse persona cuyo mundo es controlado y organizado por una entidad superior, por el cerebro mismo que nos traiciona durante el sueño y nos lleva a situaciones y estados que en la vigilia nos conducirían rápidamente al cementerio o a la casa de reposo. Pero nada de esto es nuevo. Como no es nuevo el sabor del vino, aunque siempre lo recibimos como una experiencia única, familiar. Comunión literaria.

Tal vez, el efecto, el impacto, no quería escribirlo pero lo voy a hacer, el “éxito” en la construcción de estas escenas oníricas está en que el lector las cree de principio a fin; que están tan perfectamente diseñadas que nos sumergimos en ellas como nos sumergimos en nuestros sueños, y que nada nos parece inverosímil –vaya palabra para hablar de los sueños, exigencia absoluta-, que son una extensión de la realidad racional construida por el autor, que, insisto, están en el lugar justo y en el momento justo, y en especial, que son altamente perturbadores, altamente inquietantes. En el sueño de Norton, el descubrimiento de que la mujer del reflejo es otra pero es ella, la vena abultada que señala un final irracional y enloquecedor, el miedo, la repetición delirante de la sonrisa de la Norton muerta seguida de una hasta el momento desconocida expresión de horror, desesperanza, angustia, en fin, malestar por existir; y la escritura. La observación y el registro que hace la inglesa de lo que está presenciando. La capacidad de mantenerse en los cabales o de volver a ellos para leer, espectar lo que se sueña.

El cierre de esta primera feria de las pesadillas, como microrelatos dentro de la narración, culmina con la siguiente paradoja o ironía o juego: “A la mañana siguiente

encontraron a Amalfitano esperándolos en el lobby del hotel. Si el profesor chileno no hubiera estado allí seguramente se habrían contado mutuamente las pesadillas de aquella noche y quien sabe lo que hubiera salido a la luz” (p. 157). Amalfitano como elemento que neutraliza el conocimiento profundo de la realidad otra. El chileno como el disuasor, el distractor que, por la casualidad o no, evita que los personajes abandonen tal vez la búsqueda, que noten la trampa, que logren salir todos del desierto del desasosiego y la inmovilidad.

Como colofón de la relación entre los críticos y la zona de los sueños, miremos los tres elementos que hacen únicas a las habitaciones de los europeos. La de Pelletier tiene la taza del baño rota, falta un pedazo del borde, “A simple vista no se veía, pero al levantar la tapa del wáter el pedazo que faltaba se hacía presente de forma repentina, casi como un ladrido” (p. 149). La de Espinoza tiene un cuadro del desierto, como una reproducción del exterior en el interior. La de Norton tiene dos espejos, ubicados “de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban” (p. 149). Estos son los indicios, aluden al infinito y al abismo, en el caso del español y la inglesa, y a la violencia y el abandono, en el caso del francés. Funcionan como anuncio de la realidad otra, como puente de comunicación para salvar el caos y contemplar el precipicio, para mantener los ojos abiertos durante el sueño. Eso no es todo, pero es todo lo que tengo que decir. Siguiendo.

Los críticos en Santa Teresa entran en un estado de obsesión que los conduce a una pseudo hipnosis muy acorde a la ciudad en que se encuentran y a la novela en la que existen. Sus lazos se estrechan aun más. Aceptan una invitación a degustar la comida local, “sus movimientos fueron medidos y discretos, como los de tres astronautas recién llegados a un planeta donde todo era incierto” (p. 172). El resultado de esta expedición gastronómica es la pesadilla: “que al despertar, aunque se esforzaron, no pudieron recordar” (p. 173). Para Pelletier fue “una página que miraba al derecho y al revés, de todas las formas posibles... sin encontrarle ningún sentido” (p. 173). Para Norton “un roble inglés que ella levantaba y movía de un lugar a otro de la campiña, sin que ningún sitio le satisficiera plenamente. El roble a veces carecía de raíces y otras veces arrastraba unas raíces largas como serpientes o como la cabellera de la Gorgona” (p. 173). Para Espinoza “una chica que vendía alfombras... Sus brazos delgados y morenos nunca estaban quietos y eso a él le

impedía hablar, le impedía decirle algo importante, cogerla de la mano y sacarla de allí” (p. 173). Insisto en la estrategia de Bolaño con relación a la narración y a la experiencia de lectura. Cuando el relato menciona que el soñador no recuerda lo soñado, pero le da una presentación exacta o al menos completa al lector del mismo, está ampliando el universo ficcional más allá de los propios personajes, y nos ubica tan arriba y tan afuera como el narrador, pero nunca con tanto conocimiento y poder como éste.

El sueño que brevemente cuenta Pelletier a Espinoza en presencia del recepcionista del hotel, luego de que el español lo creyó muerto: “estaba soñando que me iba de vacaciones a las islas griegas y que allí alquilaba un bote y conocía a un niño que se la pasaba todo el día buceando... lo más curioso del sueño –dijo Pelletier- es que el agua estaba viva” (p. 202). La contemplación como elemento fundamental de la experiencia del sueño en la novela, la conciencia del soñador y el recuerdo del sueño. En esta ocasión no queda en el fondo de la memoria y del corazón del soñador. Oposición a la parálisis del desierto, de ese otro mar pesado y de muerte, y anticipo a la quinta y última parte de la novela, al niño-alga que desearía vivir en el fondo del océano. De nuevo el agua, ahora no amenazante sino amigable, viva pero apacible. El sueño recurrente del niño Hans con algas, y con el que se inicia, como parte del tono y de la decisión estética de Bolaño, otro lugar para los sueños dentro de la narración. Otro tono en los sueños que no espantan ni inquietan.

Para terminar con este agradabilísimo recorrido por el mundo de los sueños en las tierras de 2666 notemos que el tono y el estilo de lo que se relata en la realidad otra es coherente con lo que se pretende mostrar de la realidad racional. El final de *La parte de Archimboldi* deja ver a la mayor soñadora de toda la novela: Lotte Reiter. Sin embargo, los suyos no alcanza el nivel de complejidad y riqueza imaginativa que tienen los de los críticos; funcionan más como una manera de caracterizar a un personaje poco importante, una suerte de “invitado a algunos capítulos de la serie”, y cuya intervención no dejará de ser eso, episódica: Cuando Lotte se entera que su hijo está acusado de asesinar mujeres y que está preso en Santa Teresa, sueña “por primera vez después de mucho tiempo con su hermano. Veía a Archimboldi caminando por el desierto, vestido con pantalones cortos y un sombrero de paja, y alrededor todo era arena, dunas que se sucedían hasta la línea del horizonte. Ella le gritaba algo, le decía deja de moverte, por aquí no se va a ningún sitio,

pero Archiboldi se alejaba cada vez más, como si quisiera perderse para siempre en esa tierra incomprensible y hostil” (p. 1100).

Siempre el desierto, el paisaje seco y sin vida que surge en otros momentos: Kessler “soñó con un cráter y con un tipo que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó” (p. 742). Lotte en Santa Teresa, en el hotel, sueña con su hermano: “Lo veía sentado sobre una enorme laja volcánica, vestido con harapos y con un hacha en la mano, mirándola tristemente. Tal vez mi hermano ha muerto, pensaba Lotte en el sueño, pero mi hijo está vivo” (p. 1103).

2.3.6 Sujetos del abismo: periodista, detective, escritor

Los protagonistas de *2666* son en orden de aparición: los críticos, el académico, el periodista, los detectives, el escritor. Ellos representan un descenso al caos y al horror del abismo que es la realidad. Ellos son los testigos y los comentaristas, ellos son los creadores y los receptores. En lo más hondo del precipicio, y en el puente más sólido está el escritor literario. Los periodistas parecen ser los peones en esta lucha contra el caos y el mal. Son ellos y ellas quienes primero pierden la vida y quienes primero intentan resolver o comprender las formas del mal. En la novela hay hombres y mujeres que terminan derrotados pero que han presentado una batalla digna para llegar a la verdad de las víctimas, para evitar que se pierdan en el oscuro abismo del extrarradio de la historia. Antes de la caída de Fate en la pesadilla y el dolor, otros buscadores de la información han perecido: Sergio González tras siete años de investigación, la locutora radial Isabel Urrea, Josué Hernández Mercado, el periodista chicano desaparecido. Sólo dos mujeres logran salir con vida del vórtice que es Santa Teresa, Guadalupe Roncal y Mary-Sue Bravo. Todos representan la fuerza de voluntad que tanto valora el espíritu de la obra entera de Bolaño.

Un paso más adelante en el precipicio hacia el caos, están los detectives. Los nombres de los judiciales y los policías tienen vínculos directos con lo religioso, con lo católico. Juego pícaro del autor al asociar los asesinatos con lo religioso incluso de forma indirecta y tangencial. Entre ellos el verdadero héroe es Lalo Cura quien contiene el otro saber, la otra forma de ilustración presente también en Juan de Dios Martínez. Dos nombres más

aparecen dentro del grupo de tipos duros que enfrentan a la muerte con los ojos abiertos: Harry Magaña y Epifanio Galindo. Ellos constituyen junto a los pobres del extrarradio las formas de vida en el abismo.

El autor logra separar a los detectives de los policías. Los segundos son negligentes y aniquiladores de la esperanza. Los policías de Santa Teresa se encargan de convertir en hechos las ideas que tenía el pintor Edwin Johns sobre la casualidad y el destino. Son ellos quienes les quitan a los pobres el lujo de que en su vida exista la casualidad, y sólo les permiten recorrer el camino signado por la realidad y el dolor. Edmundo Paz lleva su reflexión a planos extraliterarios, logrando que su propuesta sobre esta categoría de la realidad otra, se debilite: “ellos, sugiere el narrador, están desafiando a la muerte con sus risas, pero en el fondo no hacen más que encerrarse en su propio ataúd, encontrar una suerte de muerte en vida. Su forma de entender el mundo es la muerte de la sociedad contemporánea; la imposibilidad de resolver los crímenes. Mientras haya policías como los que se reúnen en el café Trejo’s habrá mujeres muertas, violadas, abusadas en los desiertos del mundo” (2008, p. 21).

Desde mi perspectiva es más valioso proponer que en el universo ficcional de la novela la conducta de estos policías que trasladan el humor al horror del abismo facilita la salud mental de la sociedad. Tal como lo explicó el investigador Kessler al joven nervioso, la sociedad utiliza el tamiz de la palabras para contener las muertes del extrarradio, las muertes horrorosas e inexplicables, inefables: “convenientemente adecuado a nuestro miedo” (p. 338). No sólo con los chistes sino también con su incapacidad y su propio miedo los policías hacen la tarea que alivia el miedo general. Bolaño quiere dejar claro que ellos pertenecen a la realidad del abismo, a la zona sin iluminar y que la sociedad así lo quiere, no los periodistas ni los detectives; su ética y su estética están contenidas en la siguiente frase: “La brisa que soplaba a esas horas por las calles de Santa Teresa era fresca de verdad. La luna, llena de cicatrices, aún resplandecía en el cielo” (p. 502). Mientras tanto, en el sótano de la estación de policía, en los calabozos de la comisaría, los uniformados violan a las putas. La luna está llena de cicatrices. ¿Qué poeta o narrador ha descrito de esta manera el objeto eterno de los artistas, de los poetas?

El escritor constituye la última escala de este camino hacia la revisión de los hechos. El último y gran héroe. Pero la novela nos deja ver que una cosa es el escritor y otra el

autor. Bolaño ataca la figura del autor. La convierte en apariencia falsa, casi ridícula. La leyenda del origen se hace en la novela un conjunto de hechos gratuitos, facilones y sin fondo. Bolaño pone la obra por encima del autor pero reconoce que en nuestra cultura moderna, en nuestra *poscultura*, esa figura es tratada como semi-dios y por eso la historia de sus orígenes y su construcción como artista es fabulesca, del dominio popular, oral. Leyenda que hay que aceptar. No estamos ante un formato tipo *Retrato del artista adolescente*, más bien ante la idealización ridícula del autor literario. Por esta razón, con la mirada en el autor y no en el escritor, Peter Elmore deja que se nuble su sentido crítico y se queda en un plano demasiado cercano a la superficie de la obra:

Aunque profuso en incidentes, anécdotas y personajes, el texto se plantea, incluso en sus pasajes a primera vista más digresivos, dos preguntas centrales: ¿Quién es en verdad el novelista Benno von Archimboldi, autor de culto y candidato al Premio Nobel? ¿Quién es el asesino que trama las muertes de mujeres en una ciudad de la frontera entre México y los Estados Unidos? Esas dos interrogantes laten, insistentes... Ambas convergen, misteriosa y turbadoramente, hacia la cuestión de la autoría: el Escritor y el Homicida (2008, p. 259).

Claramente esta puede ser la motivación para una primera y ligera lectura; pero la obra conduce a sus visitantes a otros lugares menos concurridos y menos cómodos.

El escritor está condenado y es gracias a esto que puede ver el abismo y crear el puente para que los no condenados lo crucen y comprendan algo de la realidad y de la historia; su experiencia de vida coincide con su experiencia literaria: “Mientras para la crítica el campo de la literatura suele ser un campo experimental para comprobar ciertas hipótesis que le son previas, los escritores toman la literatura como un laboratorio para, a partir de ella, entender no solamente el funcionamiento de la propia literatura, sino también lo real, el lenguaje, las pasiones, la sociedad” (Gutiérrez, 2010, p. 37). El verdadero escritor de *La parte de Archimboldi* es Borís Abramovich Ansky y su espejo y reflejo, Archimboldi. Como ya se hizo notar en otra sección de este trabajo, lo que Bolaño logra es un acto de *ocultamiento* del escritor y una exposición del autor. Más cerca del manicomio que del salón de Estocolmo, las verdades de la obra son del corazón y no de las glándulas (mejor lo dijo Faulkner en el país del Nobel): en su búsqueda muy personal, Lola lee los poemas de un joven seguidor de su poeta maldito: “No era malo, su único problema es que escribía igual que el poeta. Estas cosas no te pueden haber pasado, le dije, eres demasiado

joven para haber sufrido tanto” (p. 219). La respuesta del muchacho es la misma que dan ciertos críticos que buscan al autor queriendo encontrar la obra: “Lo que importa es que esté bien escrito”; Lola insiste: “No, le dije, tú sabes que eso no es lo que importa. No, no, no, dije, y él, al final, me dio la razón” (p. 219). Cuando por fin esta detective salvaje da con su poeta los lectores podemos escuchar las ideas de un biógrafo psiquiátrico, un espécimen muy particular en la fauna bolañesca: “él nos quiere mostrar, su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable” (p. 225). Estas palabras contienen toda *La parte de los crímenes*, así como la visión que tiene Bolaño sobre la literatura y sobre los escritores.

2.3.7 Dolor y suicidio

Estas dos últimas categorías del presente análisis son, en el plano ético y estético, tanto o quizá más importantes que todas las anteriores. Para Bolaño su obra fue una lucha constante contra el dolor. Fue su manera de integrarse a la humanidad, fue su gesto altruista y filantrópico. Es posible rastrear el asunto del dolor humano en su creación y dar con ejemplos y formas variadas. En su sencillo autorretrato producido para el Centro de Estudios Latinoamericanos, esto se puede avizorar:

En Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984, escrita en colaboración con Antonio García Porta), hablo de la violencia. En *La pista de hielo* (1993), hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso. En *La literatura nazi en América* (1996), hablo de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria. En *Estrella distante* (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto. En *Los detectives salvajes* (1998), hablo de la aventura, que siempre es inesperada. En *Amuleto* (1999), procuro entregar al lector la voz arrebatada de una uruguaya con vocación de griega (2006, p. 19-20).

En 2666 hay dos momentos que contienen este interés fundamental del chileno. En el primero Pelletier, refugiado en la lectura del autor invisible, del autor vacío –el perfecto-, hace un comentario iluminador a Espinoza, “sorprendente, o que a él no dejaba de sorprenderle, la manera en que Archimboldi se aproximaba al dolor y a la vergüenza. –De forma delicada –dijo Espinoza. –Así es –dijo Pelletier -. De forma delicada” (p. 189). El segundo es una declaración de principios mejor que cualquier frase sacada de una entrevista

o cualquier sentencia hecha en un discurso o un texto no literario. Sucede, como no puede ser de otro modo, en el espacio más amplio y poderoso de reflexión filosófica, *La parte de Amalfitano*; el narrador, comentando una de las actitudes poco normales del profesor exiliado dice:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (p. 244).

El arte como arma o herramienta, o ruta de escape, que ordena y equilibra el universo. Que anula el dolor y el caos a costa de la “razón”; pero nunca a costa del sentido. Para el autor la pérdida de la razón puede ser sólo una de las consecuencias inevitables de no sucumbir a la oleada de muerte, negligencia y horror que producen la cultura y la sociedad contemporáneas.

Este sacrificio de la razón lleva a algunos de los creadores al manicomio, no sin antes haber hecho su declaración de principios personal. Tal es el caso del gesto rotundo y absoluto de Edwin Johns al cortarse la mano y tratarla científicamente para exhibirla como una obra de arte; la expresión más extrema de una conciencia del dolor y de la impotencia: “El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor, menor es la casualidad” (p. 123). ¿El arte es lo único que puede ordenar el mundo? Según Bolaño sí. Sólo el arte da orden al mundo caótico para que el espectador pueda comprender la realidad. El propósito del escritor es entonces vencer el dolor y construir puentes para que los demás, al menos los que aún poseen el privilegio de la casualidad, puedan experimentar una vista al caos, una lección de abismo.

Cuando la novela abandona la realidad racional, se va reduciendo el espacio para las reflexiones y se va aumentando el de los hechos. Sólo el narrador puede, de vez en cuando, señalar algunas verdades dolorosas; pero no analizarlas. ¿Se puede llamar ironía a la declaración que hace el narrador, justo en la segunda página de *La parte de los crímenes*, cuando deja por fuera a un grupo de víctimas del grupo que la sociedad se encarga de

sepultar en la indiferencia y el olvido cada vez que los medios reaviven el malestar de la violencia brutal contra las mujeres pobres de la frontera? ¿Cómo categorizar a estas víctimas si ya la novela misma determinó y agotó las posibilidades? Bolaño parece recordarnos que el dolor es inabarcable y que toda la cuarta parte de su novela, todo su esfuerzo estético e intelectual por crear un puente que nos permita asomarnos al horror más puro, no cubrirá, al menos todo el dolor de esta zona del mundo, de este caso particular del crimen. Es una declaración de humildad escritural y de impotencia ante la abrumadora realidad que, como él se empeña en transmitir, es caótica, irregular, inmanejable e inagotable. Me refiero concretamente al comentario del narrador sobre el primer florecimiento, que es también el primero del año 1993: “A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras... es probable que no fuera la primera... seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra” (p. 444). Otro será el lugar para el análisis de las analogías y las comparaciones creadas por el chileno, pero vale por ahora resaltar la que utiliza para referirse al espacio-abismo del extrarradio. La zona del olvido y del dolor sin término es una tierra cultivable, una tierra fértil pero inepta. Ni el que trabaja la tierra, ni aquel que conoce la tierra es capaz de reconocerla y ubicarse. La noche no sólo es de orden atmosférico; es más profunda, es la noche de la historia. Bolaño abre y cierra la cuarta parte con la oscuridad como protagonista. La diferencia es que luego de 348 páginas de dolor y vergüenza el autor nos señala una posibilidad para enfrentar el espacio imposible de la ausencia de luz: la risa. El juego, la tercera pata de la mesa humana.

En cuanto a la posibilidad del suicidio, que podría verse como la derrota ante el horror, el chileno llegó a comentar: “No existen los callejones sin salida. El suicidio es una salida. Y además es una salida, si bien extrema, muy civilizada... Un suicida, sea o no sea discreto, lo único que plantea son unas pocas (pero interesantes) preguntas, y en algunos casos hasta alguna respuesta” (Orosz, 2006, p. 122). Este pensamiento tiene su eco en la novela cuando Pelletier piensa en el suicidio y lo ve como una opción proveniente de su relación con la obra de Archimboldi. El francés imagina esta obra como un espacio de suicidio privado y muy maternal, la bañera, y claramente señala la alternativa como un acto

de libertad: “la obra... sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no” (p. 113).

Las mujeres suicidas que hacen parte de la charla entre Imma y su amiga cuando hablan de la lucha contra el franquismo, y que Lola escucha entre sueños. El mezcal *Los suicidas* que le da a probar el hijo del decano de la facultad de filosofía y letras en la que Amalfitano es profesor, en el lyncheano lugar llamado *Los zancudos*. La declaración que hace Barry Seaman a Fate sobre el rap y el suicidio: “que no le gustaba el rap porque la única salida que ofrecía era el suicidio. Pero ni siquiera un suicidio con sentido. Ya sé, dijo, ya sé. Es difícil imaginar un suicidio con sentido. No suele haberlo. Aunque yo he visto o he estado cerca de dos suicidios con sentido” (p. 312). El brevísimo relato, tan sólo la mención que escucha Fate por la radio, de la cantante “que había vuelto a su ciudad, en el estado de Durango, sólo para suicidarse” (p. 344). Este gesto de rebeldía y negación aparece en toda la novela y con mayor frecuencia en *La parte de Archimboldi*. Charlas sobre el suicidio, recuerdos de alguien que se suicidó, declaraciones sobre lo cerca que alguien estuvo de cometerlo. Este acto es de gran importancia en la construcción temática y estética de la obra, tal vez porque Bolaño no acepta la muerte en vida: “Siempre recuerdo una frase de Cortázar: es preferible ser un suicida que ser un zombi” (Aguilar, 2006, p. 123).

Treintaicinco veces se menciona el suicidio en la novela. Tres veces en la primera parte, cuatro en la segunda, cuatro en la tercera, nueve en la cuarta y quince veces en la quinta. ¿Por qué tanto énfasis alrededor del suicidio en la última parte? Quizá se trate de la guerra y su condición extrema: durante una licencia de descanso, el soldado Reiter, futuro escritor Archimboldi, se reencuentra con el mar y descubre el enorme amor que su hermana menor siente por él. Quizá las dos cosas o sólo la última lo sumerge

en pensamientos fatales en los que nada tenía sentido, pero se cuidaba de tomar una determinación pues estaba seguro de que una bala acabaría matándolo. Nadie se suicida en una guerra, pensaba... ¿Por qué? Pues por comodidad, por dilatar el momento, porque el ser humano tiende a dejar en manos de otro su responsabilidad. La verdad es que durante una

guerra es cuando más se suicida la gente, pero Reiter entonces era muy joven (aunque ya no se podía decir poco instruido) para saberlo (p. 867).

Para Bolaño el suicidio parece ser es un lujo, intelectual y espiritual y, siguiendo al amigo desconocido del pintor Edwin Johns, el dolor de los pobres sólo les permite tener destino; para ellos el suicidio no es una opción; más bien, como Lorenzo el personaje de *Estrella distante* (1996) suicidarse siendo pobre, amputado, marica y chileno es un despropósito; conlleva ayudarlo al horror y a la historia a hacer su tarea. Ahora, es posible ver las condiciones de los pobres del extrarradio santateresino aún más extremas que las de Lorenzo. Junto a una frontera en medio de un desierto no hay salida posible. ¿O sí? O tal vez la razón sea que para suicidarse hay que haber cumplido con la satisfacción de las necesidades básicas. Suena como una rotunda tontería pero también contiene la idea de que el suicidio es una acción consciente, tranquila; desesperada pero consciente. Así funciona a los ojos de Lalo Cura: un asesino accidental de una mujer aparece muerto al día siguiente del incidente y la conclusión del policía encargado es que el tiro en la sien es señal de que se suicidó. Pero el joven detective cree o sospecha que se trata de una ejecución y no de un suicidio: “Más tarde Lalo Cura le comentaría a Epifanio que era raro... que la Smith & Wesson, una vez guardada en los almacenes de la policía, hubiera desaparecido. Y que lo más raro de todo era que un ladrón de coches se suicidara” (p. 782). El suicidio como un acto que no puede ser realizado por cualquiera, que requiere de un estado de dignidad superior.

Ni en el primer bloque de la novela, el de la realidad lógica, ni en el tránsito hacia la realidad otra, es decir, en ninguna de las tres primeras partes de la novela, acontece un suicidio. Estos sólo ocurren en el segundo bloque de la obra, como si para Bolaño este acto extremo sólo fuera posible estando en el extrarradio, a una distancia considerable de la sociedad. Los zombies no se suicidan diría Bolaño. Fate, manejando por Arizona en dirección a Santa Teresa, afectado por la inmensidad abismal del paisaje, recuerda un viaje de su infancia, se siente un poco desamparado, duda si detener el coche y esperar a que amanezca, deshecha esta opción por una prevención segregacionista o racial, sigue conduciendo y cambia la emisora, escucha entonces una voz contando la historia de una cantante de “Gómez Palacio que había vuelto a su ciudad, en el estado de Durango, sólo

para suicidarse. Luego se oyó la voz de una mujer que cantaba rancheras” (p. 344). ¿Cuándo sucede lo que el narrador dice que narra una voz de la radio? Un espectro que acompaña a Fate en medio de la noche, proveniente de la zona fantasmal de las señales radiales.

De los suicidios que ocurren en la novela, podríamos decir que sólo dos contiene el dolor y la vergüenza insoportables ante la brutalidad y el abandono de la sociedad. El primero es el de la profesora Perla Beatriz Ochotenera ahorcada en su vivienda: “El caso lo llevo Juan de Dios Martínez y desde el primer vistazo no le cupo duda de que se trataba de un suicidio” (p. 646). La razón según la carta encontrada cerca al cadáver fue la desesperación por los asesinatos de mujeres y niñas. En el transcurso del microrelato se reflexiona y se trata de entender el suicidio de la profesora: “¿Qué era lo que la profesora no soportaba?... ¿Las niñas menores de edad que morían sin que nadie hiciera nada para evitarlo? ¿Era suficiente eso para llevar a una mujer joven al suicidio?” (649). El segundo lo relata un compañero de prisión del soldado Reiter, el impostor Zeller; tratando quizá de liberarse de la culpa o el miedo al secreto relata cómo toda su familia murió en la guerra, en bombardeos o en combates. Llega entonces a mencionar a su yerno: “También murió... pero no en el bombardeo, sino días después, de pena por la muerte de sus hijos y de su mujer... Se suicidó tomando veneno para ratas... Agonizó durante tres días en medio de los más terribles suplicios” (p. 935). Actos desesperados que quieren dejar un mensaje, o tal vez no; dice Bolaño: “No me atrae nada del suicidio. Pero reconozco en él la libertad soberana, la posibilidad de ser uno mismo quien escriba o intente escribir la última línea... dejan preguntas pero también dejan respuestas, sólo que no las sabemos leer” (Aguilar, 2006, p. 123).

Las otras menciones al suicidio están una en la cuarta parte y las demás en la quinta: “En la cárcel de Santa Teresa se suicidó un preso preventivo de veintiún años” (p. 635); “Evguenia Bosch, un seudónimo de una intelectual rusa deportada en 1915, que regresa a su país gracias a la Revolución de Octubre, y que se suicida en 1924 como gesto de protesta, se asume que por los cambios en la política y la traición del comité central al espíritu de la revolución” (p. 896); “En 1930 se suicidó Maiakovski. En 1930, por más ingenuo o imbécil que uno fuera, ya se veía que la revolución de octubre había sido derrotada” (p. 904).

Todos ellos con un nivel de dignidad mayor o menor y como una forma de protesta ante la realidad brutal. Sin embargo, también existe en el universo de la novela un lugar para el suicidio cobarde: terminada la guerra, el reciente Archiboldi se reúne con unos exparacaidistas y, luego de un trabajo de contrabando, escucha la historia del general Udet, “el as de la aviación que se había suicidado por las calumnias vertidas por Goering” (p. 999). En esta escena Bolaño logra presentar la ética personal de Reiter, ahora Archiboldi, que puede verse como reflejo y espejo de su propia ética:

escuchaba espantado, pues si de algo estaba seguro era de que durante la Segunda Guerra Mundial había motivos más que sobrados para suicidarse, pero evidentemente no por los dimes y diretes de un tipejo como Goering... ¿Así que ese Udet se suicidó por las intrigas de salón de Goering?... ¿Así que ese Udet no se suicidó por los campos de exterminio ni por las carnicerías en el frente ni por las ciudades en llamas, sino porque Goering afirmó que era un inepto? (p. 999-1000).

El chileno haciendo una reflexión sobre las figuras emblemáticas de nuestro continente comenta: “Lo mejor de Latinoamérica son nuestros suicidas, voluntarios o no. Tenemos los peores políticos del mundo, los peores capitalistas del mundo, los peores escritores del mundo. En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo. Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka” (2006, p. 96). Y esta imagen de la colonia penitenciaria kafkiana es la que mejor representa o contiene las claves para entender la estética del horror y del abismo que Bolaño desarrolló en su obra; la máquina que por medio de una integración fisiológica con el condenado le hace entender cuál es su crimen mientras lo va marcando en su cuerpo hasta la muerte. Esta imagen en donde el destino cae sobre la víctima, quien sólo entenderá por qué se le causa un dolor rotundo justo antes de morir, es el punto de partida de todo lo que sucede en la ciudad de Santa Teresa.

2.4 Conclusiones

¿Cuál puede ser la metáfora más acertada para referir la forma en que se ha venido leyendo 2666? Si escojo la de una mina, empobrezco la novela o tendría que mentir pues en una mina sólo hay un tipo de mineral, y en este ejercicio de categorización he procurado demostrar que existen diversas piedras preciosas; es más, tendría que aclarar que es una

mina con dos enormes vetas. Creo que sólo existe una con estas características fantásticas y es a la que van a trabajar los enanos de Blanca Nieves. Mejor pensar en otra imagen. Quizá la de un arrecife de coral. Esta metáfora le encantaría a Archimboldi. Algas marinas hay, por supuesto; peces, formas coloridas, vida sobre la vida, vida a partir de la vida. Este arrecife es también una barrera en el mar que en un lado deja ver la realidad apacible de la sociedad y en el otro la realidad turbulenta e incontrolable del abismo.

Durante todo el siglo XX, lo que se entiende por siglo XX, es decir, desde 1914 en adelante, toda la literatura occidental y parte de la oriental se propuso descubrir la condición bestial del ser humano; se empeñó en sacar a la luz, llevar a la superficie el horror que habita en los corazones, quizá como una manera de protesta o como un llamado de alerta, como un recordatorio de la destrucción realizada y un clamor para que ésta no se repita. Y en esa misma vía, como parte del siglo, la historia le ha dado la razón a la literatura y la ha empujado para que no pierda el impulso, le ha marcado el camino del caos para que siga reordenando, venciendo el dolor, convirtiéndolo en memoria, aliviando a los muertos de su carga de ignominia, humillación y silencio.

Esta es la labor del escritor según Bolaño, esto es lo que nos ha dejado ver a través de la categorización de algunos aspectos de esta novela; ya sea en la realidad racional o en la realidad otra, el análisis de las categorías arriban a la zona que la ética y la estética comparten, la zona en donde la historia se pone en cuestión. La revisión de las categorías propuestas deja ver que por encima de todos los intereses estéticos y éticos propuestos por el autor, es el de la lectura el fundamental. La lectura es la acción que sólo es posible cuando el escritor ha creado el puente para cruzar el abismo y al mismo tiempo contemplar el oscuro caos que acompaña siempre a la humanidad.

Es gracias a este puente que el lector puede comprender el tamiz creado por la sociedad para que las muertes del extrarradio no afecten la realidad, y a su vez comprender las distintas formas en que los seres humanos enfrentan dicho caos. La propuesta de Bolaño no es maniquea y aunque en este ejercicio de lectura crítica se separaron las categorías, se logró hacer ver cómo las dos realidades están presentes e interactúan. Es inevitable eso sí reconocer que el autor chileno marcó una ruta en donde el lector avanza desde la realidad racional hacia la realidad otra. El fin último es poner en diálogo la estética del juego y la ética de la revisión histórica. También se puede concluir que es en *La parte de Amalfitano*

en donde el autor expresa sus ideas fundamentales, ideas que desarrolla, explora y construye literariamente tanto en esta parte como en las otras cuatro:

Soñó con la voz de una mujer que no era la profesora Pérez sino la de una francesa, que le hablaba de signos y números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba ‘historia descompuesta’ o ‘historia desarmada y vuelta a armar’, aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba (...) el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor (p. 264).

La historia de América conduce hacia el dolor o sigue el rumbo del dolor. La labor de los artistas, radicales como Edwin Johns, secretos y huyendo en libertad como Ansky, delirantes y obstinados como Barry Seaman, silenciosos y tristes como Archimboldi, consiste en remover el desierto de la historia para que las víctimas puedan hablar.

3. *Fate* como bisagra, y la cuestión de lo visual en la novela

3.1 Formas de la bisagra

Durante el presente trabajo se ha hecho énfasis en que *2666* está constituida por dos caras, por dos realidades. Se ha visto cómo tanto en la forma como en el contenido la existencia de las dos realidades da unidad a la novela. Sus cinco macrorelatos y la organización de los mismos obedece a la intención, como se ha pretendido señalar en los capítulos anteriores, de hacer evidente el abismo, el caos del horror. Siguiendo esta línea de reflexión, pensar en dos bloques conlleva pensar también en su unión, en aquel elemento narrativo que permite la conexión; la transición. En una novela-río como esta, no es posible pasar de un lado al otro sin recorrer un territorio neutro.

Por otro lado, se ha intentado señalar, puntualmente en el segundo capítulo de este trabajo, que las dos realidades ni están separadas ni son relatadas como opuestas; una realidad contiene a la otra y un velo permite que una sea visible en la otra pocas veces o en estados diferentes a los de la razón; una suerte de crónica del abismo: “(Bolaño) Compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real sólo en la medida en que puede reinventarlas” (Villoro, 2008, p. 75). Y aunque esto constituya una cualidad de la forma narrativa de la novela, persiste la idea y la posibilidad de revisar y analizar el punto de encuentro de las dos facetas, la bisagra. Desde aquí se llega a la sospecha de que no sólo hay una bisagra sino que hay varias, de diferentes niveles o en diferentes planos.

Como la principal, se propone *La parte de Fate*: “A través de sus ojos miramos la ciudad en clave de novela negra: restaurantes de comida rápida, largas horas en carretera, moteles baratos y ranchos vacíos donde entrenan boxeadores mexicanos. Nuevamente estamos solo de paso en Santa Teresa” (Rivera, 2008, p. 182). Luego de leer la novela, incluso por primera vez, surge la inquietud por el lugar literario y la función de esta pequeña joya. Terminada la aventura de los críticos y la visita de Amalfitano a los precipicios de la locura, y antes del reporte de la zona del crimen, y del abandono y la guerra, Bolaño nos deja recorrer Santa Teresa junto a un extraño y comprender que este es el territorio del tránsito o mejor, que la manera en que es relatada la ciudad en esta tercera parte la deja ver como la zona final, el desierto del aburrimiento en donde todo es posible:

“Un oscuro lago azteca vagamente familiar” (p. 295); este cronotopo indefinible, el primero que se menciona en la tercera parte, como un indicio de la parte que le sigue y del camino por el precipicio, la caída controlada y con los ojos abiertos al fondo del horror humano. La novela bisagra. Una novela completa. La idea fundamental alude al punto de encuentro de dos planos y de dos realidades, y también al espacio de tránsito entre ellos. Sin ese lugar, sin ese vértice o sin esa arista no existiría la conexión, la comunicación. Quizá esto que estoy diciendo suene a demagogia o a obviedad, pero pensar en esa bisagra es pensar en la existencia de algo en apariencia inexistente pero fundamental. Desde una geometría elemental el punto, el espacio del vértice, es clave para poder comprender lo que está a un lado y lo que está al otro, lo que está antes y después de lo otro que también está antes y después. La bisagra no determina un orden, sólo una posibilidad y sobre todo una relación.

El hecho de que el narrador nos presente Santa Teresa desde la mirada de un extranjero negro permite verla como una hipérbole, como una crónica del nuevo mundo del siglo XXI. La desmesura sólo se puede ver si hay un extranjero mirándola, y para el caso particular, es la mirada de Fate que hace que todos y todo esté zumbado, zombificado: “Fate le preguntó a uno de los periodistas si lo normal no era que el esparring llevara casco de protección. –Es lo normal –dijo el periodista. –¿Y por qué no lo lleva? –Dijo Fate. –Porque por más que le peguen ya no le pueden hacer más daño –dijo el periodista-. ¿Me entiendes? No siente los golpes, está zumbado” (p. 350-51). No es gratuito que a lo largo del relato se mencione con atención a Robert Rodríguez y a David Lynch; el primero está obsesionado con los zombies, el segundo con la región otra que sólo puede percibirse en ciertos estados de conciencia y ciertos momentos de experiencia límite, como el de la escena del combate de boxeo cuando la mayoría del público canta un “jazz de Sonora” (p. 390); Fate se detiene a observarla y tratar de digerirla: es una escena con un tono y un ambiente similar al bar de la película *From dusk till dawn*²⁵, en donde todos, excepto los gringos, son muertos vivientes. Lo que falta en la Santa Teresa del periodista negro, de lo que carece es de la consistencia de la realidad; como en las películas de Robert Rodríguez. Jugar entonces a leer *La parte de Fate* como una producción cinematográfica en la que se da libertad al subconsciente: “Mientras besaba en la boca a la chica de pelo negro... oyó

²⁵ Película dirigida por Robert Rodríguez y estrenada en 1996.

algo sobre pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez” (p. 357).

Mientras Fate está en Estados Unidos, Bolaño se enfoca en la historia de los marginales; en la marginalidad de los negros que pertenecieron a movimientos contra el establecimiento en el pasado. Como una mirada a un presente en el que la victoria de dicho establecimiento se deja ver en la ausencia de profundidad de la realidad; en el contenido fútil, seco. La nada espiritual. En este mundo agrietado que deja ver la realidad otra lo que no se puede explicar está por momentos en la superficie y pasa de largo para que las cosas sigan en su lugar. Por el contrario en México, durante la noche de boxeo, la realidad se hace translúcida, vaga: Fate camina entre la gente y escucha que lo llaman sin poder encontrar el origen de las voces, luego, prestando atención al combate, ve cómo el protector bucal de uno de los boxeadores se sale del cuadrilátero y cae a sus pies,

Por un momento pensó en arrodillarse y recogerlo, pero luego le dio asco y siguió quieto, mirando el cuerpo desmadejado del boxeador que oía la cuenta de protección del árbitro y luego, antes de que éste señalara con los dedos el número nueve, volvía a levantarse. Va a pelear sin protector, pensó, y entonces se agachó y buscó el protector pero no lo encontró. ¿Quién lo ha cogido?, pensó. ¿Quién demonios ha cogido el jodido protector si yo no me he movido y no he visto a nadie hacerlo? (p. 390).

Estas pequeñas fracturas en la lógica van marcando el tono y el ambiente del relato: luego de la pelea, en el recorrido de Fate, Chucho, Charly, y las dos Rosas por bares y apartamentos, cuando él va a intervenir en una golpiza a una mujer, “sin pensar en nada, intentó moverse en esa dirección, pero alguien lo sujetó del brazo. Cuando se volvió para ver quién lo retenía no había nadie” (p. 401). Estos sucesos que no trascienden van marcando la lectura y hacen que el universo narrativo pierda su consistencia y se torne filtro del caos, de la experiencia abismal. Aunque ya en *La parte de Amalfitano* la realidad otra comienza a invadir la zona de la sociedad, la diferencia con *La parte de Fate* está en el ámbito de influencia: mientras sólo en el interior de la casa del profesor chileno se manifiesta lo inquietante, el periodista norteamericano experimenta este desfase en cualquier lugar al que vaya. Un desfase que Levinson muy atinada y perspicazmente vincula a la lengua que se habla y con la que se narra, y que refleja la discontinuidad del protagonista:

Previously, we described the strange idiom of 'La parte de Fate'. It is a self-referential language, reflecting no outside, but iterating and refashioning its own constitution, affirming its autonomy. Mediated by a protagonist who is both fictitious (Quincy Williams) and a fictive representation (Fate) of that fiction, situated in an invented city, testimony to the terror of a crime wave that (for him) will never take place, 'La parte de Fate' advances as a response to the formal demands of 2666. And the enigmatic title 2666 performs a similar feat: 2666 refers to nothing but itself, to the Bolaño oeuvre it names (2009, p. 188).

Siendo Santa Teresa el escenario en que se rasga la realidad racional, no sólo Fate experimenta la inquietud. Liz Norton la crítica inglesa, por ejemplo, es testigo del reflejo de la violencia ejecutada por sus amantes en Londres desde la ventana de su cuarto de hotel en el D.F.: "En la entrada del hotel un par de porteros discutían con un cliente y un taxista. El cliente estaba borracho. Uno de los porteros lo sostenía del hombro y el otro escuchaba lo que tenía que decir el taxista, que parecía, a juzgar por los aspavientos que realizaba, cada vez más excitado" (p. 146); la escena continúa con un ritmo lento más apropiado a un mal sueño, y se va a intercalar con la llegada de los otros dos archiboldianos y el Cerdo al hotel. En el balance entre las dos realidades, la racional europea y la inquietante, la otra latinoamericana, la violencia también se marca sutilmente distinta: a este lado de la bisagra tiene la apariencia de un ritual carente de emotividad; una violencia carente de violencia: "En la entrada del hotel los dos porteros le pegaban al taxista, que estaba en el suelo. No se trataba de patadas continuadas. Digamos que lo pateaban cuatro o seis veces y paraban y le daban oportunidad de hablar o de irse, pero el taxista, que estaba doblado sobre su estómago, movía la boca y los insultaba y entonces los porteros le daban otra tanda de patadas" (p. 147).

Claramente se nos escapa, porque así lo quiso Bolaño, la posibilidad de igualar el componente sexual sádico de la violencia de los archiboldianos en Londres con la de los porteros; la distancia desde la que ve Norton anula la "interferencia" humana y deja la violencia en su estado "puro" tal como la vamos a encontrar en toda *La parte de los crímenes*. Este mundo lyncheano parece un reflejo potenciado de la realidad de los países desarrollados. La apariencia, la pérdida del ser, la anulación de la individualidad que reaparece en las formas fantasmagóricas y en las sombras de luz, provenientes del caos y el olvido. En Latinoamérica la violencia se hace presente en todas partes, se manifiesta de formas sutiles y constantes: "El trozo que faltaba tenía forma de medialuna. Parecía como

si lo hubiera arrancado con un martillo. O como si alguien hubiera levantado a otra persona que ya estaba en el suelo y hubiera estampado su cabeza contra la taza del baño, pensó Norton” (p. 149). Esta realidad siempre estará intervenida, mediada por el narrador con su observación, con sus caprichosos cambios de mirada que afecta la percepción; quien además se interesa por dejar libre o activa la interpretación del lector: “...vieron a un grupo de estudiantes de ambos sexos que caminaban por un prado justo en el momento en que se ponían en funcionamiento los aspersores de riego. Los estudiantes pegaron un grito y echaron a correr, alejándose de allí” (p. 150).

El inicio de *La parte de Fate* no tiene conexión alguna con el relato, incluso con la narración de toda la novela. Se trata de un ejercicio de libertad total para que el lector proponga conexiones que no pueden ser sustentadas por la obra, y pero que se relacionan con las ideas recurrentes de otra obra, la del cineasta Robert Rodríguez obsesionado con los vampiros y el pasado precolombino de México. Esa es la antesala al mundo de la bisagra, a la zona intermedia entre dos realidades ficcionales, un pequeño universo narrativo en donde las cosas no son claras porque no hay una lógica concreta, porque no funciona la razón y no funciona el horror. Es la sala de espera del abismo, el cuarto rojo de *Twin peaks*²⁶ o la sala-escenario de comedia norteamericana de los humanos-conejo de *Inland Empire*²⁷; un espacio inquietante que nos mueve hacia el malestar, la sospecha y la interpretación que, insisto, no encuentra asidero en la novela:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas (p. 295).

En ese derroche de conectores de adición, de dos puntos y de preguntas, pocas cosas logran conectarse. Es la pesadilla, el lago azteca, el lugar del dolor pausado, el lugar de las preguntas, de la autorreflexión, el lugar para intentar comprender, el infierno en que no se puede entender. Quizá Fate perdió el pie en el puente construido por Bolaño para cruzar el

²⁶ El icónico “red room” de David Lynch aparece por primera vez en la serie de televisión *Twin Peaks* estrenada en 1990, para luego surgir en la pantalla grande cuando se estrenó *Twin Peaks: Fire Walk with Me*.

²⁷ Película dirigida por David Lynch y estrenada en 2006.

abismo y ver hacia el fondo del precipicio cayendo en él. “¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación?” se pregunta Fate, y en el segundo interrogante puede estar la clave: controlar la situación es racionalizar, categorizar, reflexionar y comprender. El dolor es el abismo que no deja a Fate concentrarse para salir de allí. Cae en el abismo con los ojos abiertos, como ya lo hiciera durante el viaje con su tía y su madre, en su infancia, cuando vio al hombre de la soledad absoluta a través de la ventana de su bus: “creyó ver a un hombre caminando por el borde del bosquecillo. A grandes zancadas, como si no quisiera que la noche se le echase encima” (p. 343); allí tampoco cerró los ojos, prefirió ver, y por eso también se pregunta si realmente quiere salir y dejar todo atrás.

Narrativamente el primer párrafo de esta tercera parte anuncia y engancha; anuncia la muerte de la madre. El tan familiar para el lector bolañiano, narrador protagonista, tampoco tendrá un lugar prominente, aunque sí surja, como en esta escena con la voz de Fate, tratando incluso de salir de la voz del narrador, aunar del dolor de ser narrado, el deseo de salir y el deseo de quedarse, aguantar y aceptar, rodeado de otros como él, fantasmas de un mundo narrado; el deseo de salir y florecer como un cadáver más a contar *su* historia, su mirada al mundo. También engancha al lector en torno a la resolución de los interrogantes, el bienestar del supuesto narrador y la ubicación de la escena dentro de la ficción. La pesadilla y la zona de malestar: muerte, dolor, oscuridad, falta de libertad, renuncia; y como si esto no bastara, el final que deja lo relatado en otro mundo, en la realidad otra: “Rodeado de fantasmas”. Si seguimos a Lynch y sus comentarios acerca de “las ideas” y de su papel en la concreción de la obra final, así como su visión sobre el rol del espectador en la construcción del sentido de la obra, entonces podemos entender el inicio de *La parte de Fate* como la invitación a aumentar la obra, como el resultado de una necesidad creativa y la evidencia de la libertad imaginativa y artística del autor. Con esta lectura lo alejamos del frío acercamiento ajedrecístico y estructural: la “trampa narrativa” se transforma en generosidad estética.

Toda la narración del viaje del periodista de *Amanecer negro* comienza su cierre con el encuentro entre los protagonistas de la segunda y la tercera parte de la novela: “Por un momento ambos se miraron sin pronunciar una palabra, como si estuvieran dormidos y sus sueños hubieran confluído en un territorio común, ajeno, sin embargo, a todo sonido” (p. 431). Este quizá sea el agujero negro de la bisagra, la zona de vacío de Santa Teresa y de la

novela. El patio trasero de la casa de Oscar Amalfitano, donde cuelga un libro a la manera de un *ready-made* de Duchamp para ahuyentar el caos, donde la voz de otro lugar se convierte en la compañía necesaria para el padre de Rosa; quizá este lugar sea el centro de la bisagra y el encuentro de estos dos personajes, el giro, el rodeo de la esquina para que se abra la mirada y el relato en el otro mundo, en la realidad otra, hacia el alemán gigante que espera al gigante del bosque, hacia los cuerpos de las mujeres que florecen en el desierto, al loco destructor de santos y vírgenes, a la guerra masiva y corrosiva.

Desde esta perspectiva el libro de Dieste, el *Testamento geométrico*, colgado en una cuerda del patio trasero de la casa de Amalfitano, va tomando la forma de señal en el tiempo, algo como un centro de mirada, el lugar al cual se puede volver y revisar el camino, el panorama narrativo que propone la obra. Al libro llegan tres personajes. El libro colgado, aireado en el patio de una casa en Sonora, a merced de los elementos, se hace centro, cruce de caminos. El libro es mirado por Pelletier y Espinoza, es mirado y tocado por Fate; es vigilado por Amalfitano. La creación de este espacio vacío obedece en la narración a cuatro momentos: uno: Amalfitano encuentra el libro en una de sus cajas de viaje. Lo encuentra porque él no lo puso allí y no sabe ni puede explicar ese hallazgo; dos: el profesor chileno, como reacción defensiva, como alivio ante el misterio, cuelga el libro en una cuerda para secar ropa; tres: el profesor vigila, contempla el libro; cuatro: Fate, Espinoza y Pelletier llegan al patio y al libro. Los europeos llegan desde la casa, desde la puerta de la casa, digamos una puerta de la sala o de la cocina; llegan desde dentro. Fate llega desde la calle y no desde la entrada del frente, la oficial. Él, el negro llega como un ladrón²⁸, desde atrás de la casa, desde afuera, desde el extrarradio. Ellos, los europeos llegan desde la oficialidad, desde la sociedad. Fate toca el libro. Espinoza y Pelletier no. Es más, como una intuición, desde un saber que ilumina y protege, Espinoza le recomienda, casi que le ordena, exhorta a Pelletier a no tocar “eso” que cuelga de la cuerda como una camisa.

¿Es acaso el libro de Dieste una condensación del mal, o el mal mismo, un elemento del mal sobre la tierra, sólo neutralizado gracias a Duchamp y gracias al saber del profesor

²⁸ Como se vio en la sección 1.3.4 y 1.3.5 del presente trabajo, el personaje Fate se conecta con los famosos ladrones de la mitología griega pues él roba el ideal de belleza y lo salva de la destrucción latente en Santa Teresa.

chileno quien lo cuelga para que reciba los elementos de la naturaleza, pero que azotará con el dolor, el sufrimiento, el horror y la muerte a quien ose tocarlo? Esto hizo Fate en un momento de descuido, de tensión, y sucumbió: “Sin pensarlo se acercó y lo tocó con las yemas de los dedos... Es curioso que alguien cuelgue un libro como si fuera una camisa – murmuró” (p. 431). ¿Este libro de Dieste es la imagen-símbolo que condensa el relato de *La parte de Fate*? Un libro colgado, dos planos que se tocan en un lomo; una sola historia abierta al azar, unas páginas que se pueden leer y que tapan, ocultan el resto de la historia. Para Levinson el libro colgado es también un espacio de ruptura:

The art object is an installation or event unbound to the past from which it comes. The readymade breaks from the sequence of events, reordering them, just as ‘times’ related by the form of time, rather than a subject, fragment into independent (but commonly bound) narratives. The readymade comes as it is, as if the origin of itself (the true origin is the cut). Thus, Amalfitano’s suspended geometry book dissociates from its former existence as geometry treatise, simultaneously repeating Johns’s fictional collage and Duchamp’s historical Unhappy Readymade (2009, p. 184).

Relato vértice, espacio de tránsito entre la realidad racional y la realidad otra, entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño, entre la cultura y la poscultura; el punto más crítico en donde el relato se dobla, en donde el universo novelesco se tuerce y enfila su maquinaria hacia el otro horizonte. Hacia la revuelta estética fundada en lo que un Duchamp ficcional explica: “*Me divertía introducir la idea de la felicidad y la infelicidad en los ready-mades*” (p. 246). Habría que buscar el vértice del vértice en la narración, ya no el lugar en que confluye la realidad, el limbo que es el patio de Amalfitano, sino el lugar en que el relato, como acercándose a un espejo termina por pasar al otro lado; el axolotl narrativo. Muy seguramente dicho punto se ubique en la puesta en escena antes y durante la pelea de boxeo: “with the subject (be it a figure within the text or the reader) displaced, no recognition of the continuity is conceivable. Thus, for example, the sub-volume that follows ‘La parte de Fate’, ‘La parte de los crímenes’, records the discovery of slaughtered Santa Teresa women. It also repeats Fate’s story: an experience within the brutality, menace, and terror of Santa Teresa, represented in ‘La parte de Fate’ by the metaphor (and the harsh realities) of boxing” (Levinson, 2009, p. 182).

El misterio, lo que se escabulle, lo que la metáfora logra divisar, incluso señalar, pero que al sospecharse descubierto se transforma, sufre una metamorfosis. Lo que está y no

está, por ejemplo, en las películas de Ingmar Bergman: “Va a pelear sin protector, pensó, y entonces se agachó y buscó el protector pero no lo encontró. ¿Quién lo ha cogido?, pensó. ¿Quién demonios ha cogido el jodido protector si yo no me he movido y no he visto a nadie hacerlo?” (p. 390). Como si este lugar, este México sonoreño o sonoreense, este México desértico se empeñara en someter a los extraños a un juego delirante; como si buscara y comprometiera sus límites lógicos. Hasta aquí todos los personajes principales son extraños, extranjeros: “El tono de las voces, le pareció, era grave y desafiante, un himno de guerra perdida interpretado en la oscuridad. En la gravedad sólo había desesperanza y muerte, pero en el desafío era dable percibir la punta de humor corrosivo, un humor que sólo existía en función de sí mismo y de los sueños, sin importar la duración que estos tuvieran” (p. 390). Otro sustento para la propuesta estética y ética de Bolaño está presente en el recuerdo de Fate sobre un viaje que hizo de niño, en bus, con su madre y una hermana de su madre, el recuerdo de un hombre visto a través de la ventana del autobús, el recuerdo de la impactante emoción originada por la soledad de ese individuo: “La soledad del tipo era tan grande que Fate recordaba que deseó no seguir mirando y abrazar a su madre, pero en lugar de eso mantuvo los ojos abiertos hasta que el autobús dejó atrás el bosque” (p. 344).

La novela presenta en sus dos primeras partes la realidad construida por la razón, aunque también las grietas presentes en esta y que anuncian o prefiguran lo inquietante y la realidad otra. En las dos partes finales ya estamos en el otro mundo, aunque relatado con precisión y claridad. *La parte de los críticos* y *La parte de Amalfitano* logran desarrollar ese mundo razonado por medio de la institución académica, aunque esta institución esté infectada por la burocracia en Latinoamérica. *La parte de los crímenes* y *La parte de Archimboldi* lo hacen por medio de la existencia, de la vivencia; como se comentó en otra parte de este trabajo, la visión que Bolaño tiene del escritor lo empareja con los detectives, las putas, los asesinos, las víctimas del odio, la violencia y la libertad, -o los receptores del odio, la violencia y la libertad-:

Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno) Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obras de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito. Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia.

Algunos de ellos escriben cosas que no leemos, otros buscan la gramática del desmadre, todos resisten (Villoro, 2008, p. 83).

Por su parte, como un poeta exiliado, el periodista se encuentra en un lugar especial, particular, a medio camino entre el académico y el salvaje, puente o bisagra que permite el paso de la comprensión de la realidad razonada a la comprensión de la realidad padecida.

No sólo con Fate sino también con Sergio González, Guadalupe Roncal, Mary-Sue Bravo y el efímero Hernández Mercado, se puede proponer la existencia del periodista como aquel que abandona la razón para internarse en el bosque oscuro del horror y la libertad:

Su ayuda (la de Sergio González), digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial... *Huesos en el desierto* es así no sólo una fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción, sino que se convierte en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea (Bolaño, 2006, p. 215).

El periodista se convierte así en otra forma de bisagra: Oscar Fate, el viajante del destino, el escritor que cruza el desierto de la existencia y de la realidad no tamizada movido por los bandazos y los caprichos del viento del mundo, y que termina reconociendo y aceptando que su final es la pesadilla, el *oscuro lago azteca vagamente familiar*. Personaje que constituye en sí mismo la zona en que la realidad se mira de una forma no académica, al igual que los europeos, llega a Latinoamérica, cruza la frontera hacia el territorio del caos, la destrucción y la desaparición. No parece gratuito ni fútil que *La parte de los crímenes* esa ópera macabra se cierre con la voz del poder hablándole al periodista, como una voz del Hades que señala la ruta trágica al héroe víctima del destino: “Por supuesto no va a estar solo. Yo estaré siempre a su lado, aunque usted no me vea, para ayudarlo en cada momento” (p. 790). Fuera de la diégesis, Fate pide con toda su esperanza que el dolor no se haga insoportable, que no crezca, en parte para poder contemplar a los fantasmas y al horror de la pesadilla directo a los ojos, en todo su esplendor. Todo para poder contarlo, escribirlo, organizarlo, ganarle a la muerte. Para recuperar su ser:

'La parte de Fate' articulates the 'nothing is mine', the *no hay nada* of mine (983) of the protagonist. Nor has Fate lost anything, some 'identity'. We know that, as philosophical principle, the identity of the subject, the subject itself (individual or collective), is the continuity between event and memory, event and anticipated event, or between two memories. The imagination of the subject connects the sequence. A subject is this connection, or nothing at all... indicate that the subject Fate reflects the dissociation, rather than unity, of the series, the history he chronicles. Fate's concern, again, is not 'what happened?' but 'what is the relationship of happenings?' 'What is the meaning?' If Fate were a subject, he himself would be the answer, the relation. Yet he is not (Levinson, 2009, p. 181).

La parte de los crímenes se cierra con el florecimiento de una muerta, la última de 1997. No podía ser de otra manera. Pero el final de ese cuadro, de esa última escena no es visual sino auditivo. Alude a una señal en medio de la oscuridad absoluta. El narrador menciona la risa de los vivos como "la única información que tenían vecinos y extraños para no perderse" (p. 791). Fate deberá buscar, si sobrevive al dolor, no con los ojos sino con los oídos la música viva de los vivos para evitar perderse para siempre. Sergio González, el de la diégesis, deberá hacer lo mismo. En la novela su esfuerzo, su lucha agrieta la realidad otra, y avanza sobre la ficción para terminar en la realidad real, la del lector y presentar su obra, sus palabras reales sobre los crímenes reales.

En esta novela bisagra, relato del desvarío, la misma narración parece desaparecer. Como un salto al vacío, el narrador da cuenta de un sueño de Fate que pareciera anular toda la historia pero que es sólo un deseo íntimo o una añoranza: junto a Rosa Amalfitano y Guadalupe Roncal, se alejan del abismo no sin antes hacer una parada en el centro del mal: la cárcel de Santa Teresa. El sueño asalta a Fate y la realidad se disloca: "Oyó risas lejanas. Mugidos. Oyó que Guadalupe Roncal le decía algo a Rosa y que ésta le contestaba. El sueño lo alcanzó y se vio a sí mismo durmiendo plácidamente en el sofá de la casa de su madre, en Harlem, con la tele encendida... cuando amanezca todo habrá concluido" (p. 436-37). Se vio en el sofá de su madre, como al inicio de su historia, cuando soñó con el negativo de la película; ¿no será toda esta parte el negativo de la historia? ¿El comentario razonado? ¿La crítica que se vuelve pesadilla? ¿Estará Fate en una pesadilla que nos permite ver el negativo de Santa Teresa y que nos prepara para contemplar, recibir, padecer el dolor masivo que se ha hecho comentario personal, obra escrita? Esta idea se refuerza con la siguiente mención al sueño: Fate luego de abandonar la cárcel y a Guadalupe Roncal

a su suerte, maneja ya fuera de México, observa el paisaje local como una ensoñación, sin audio, con la hermosísima Rosa Amalfitano a su lado, piensa: “Todo esto es como el sueño de otro” (p. 437).

Como elemento fundamental para la existencia y la puesta en abismo de la bisagra en la novela, los lugares que recorre Fate construyen el ambiente, el tono de lo inquietante. Desde su acercamiento a la ciudad de Santa Teresa, el periodista negro comienza a experimentar el dislocamiento. La primera parada en este “tour” por el planeta zombie tiene lugar antes de la frontera: en el aeropuerto de Tucson alquila un auto y empieza el viaje hacia el otro lado o la realidad otra; desde el inicio de este microrelato de carretera van apareciendo las señales de que la realidad conocida, la del sentido racional y lógico se hace a un lado, queda atrás, dando paso a imágenes que poco o nada sorprenden o inquietan a un Fate ya familiarizado con esa otra realidad que experimenta y escribe en la marginalidad, en la extraterritorialidad. Como avanzando por una escena de Lynch: “Un par de kilómetros más adelante vio un lugar llamado El Rincón de Cochise... En la mesa de al lado había dos hombres. Uno era joven y alto... Tenía la sonrisa fácil y a veces se llevaba las manos a la cara en un gesto que lo mismo podía expresar asombro que horror o cualquier otra cosa” (p. 335). Su sentido de la observación continúa con lo que desde la mirada de Lynch sería un *paneo* por el interior del restaurante para construir un tono: “En otra vio a dos tipos blancos acompañados por una mexicana. Los tipos era exactamente iguales, gemelos monocigóticos” (p. 336). Llega entonces el primer anuncio personal: “se dio cuenta de que nadie, en todo el restaurante, era negro, excepto él” (p. 336).

El profesor Kessler, Albert Kessler, el nombre pronunciado por los dos archiboldistas mexicanos en la noche de tragos junto a los europeos y el profesor Amalfitano, aparece en este café de la frontera, llevando un diálogo un tanto misterioso, con un joven nervioso, casi neurótico, acerca de las muertes en Sonora y su intención de colaborar como ya lo había hecho en el pasado. El personaje que habla con Kessler en el restaurante es un caso total de ser lyncheano. Sus gestos, su ansiedad, su comportamiento inquietante: “El tipo joven se llevó las manos a la cara y dijo algo sobre la voluntad, la voluntad de sostener una mirada... no me refiero a una mirada natural, proveniente del reino natural, sino a una mirada abstracta” (p. 336). En esa conversación escuchada por Fate compartiendo el espacio con personajes anormales, muy particulares, casi metáforas

antropomorfizadas, se pronuncia el nombre Jurevich refiriéndose a alguien que fue atrapado por Kessler. De esta manera Fate recibirá la primera información sobre las muertes en Santa Teresa. El profesor Kessler hablará sobre el tamiz y el miedo y las muertes del extrarradio. El siguiente lugar de la bisagra será el desierto, el viaje durante la noche y el recuerdo de la soledad infinita del hombre que Fate miró por la ventana de un bus en su infancia.

Ya en Santa Teresa, pero fuera de ella, la siguiente zona en donde la realidad deja de tener las formas y cumplir con las normas de la racionalidad es lugar de entrenamiento del boxeador mexicano Merolino Fernández; este rancho en medio del desierto posee toda la facha de una realidad inquietante: “Allí no sólo las plantas silvestres eran distintas sino que hasta las moscas parecían pertenecer a otra especie” (p. 348). Los personajes parecen ser contenedores de secretos, de enigmas que de ser revelados despertarían cualquier forma de mal desconocida o inimaginada hasta entonces: uno de los esparrings del boxeador era un hombre “grande y entrado en carnes y su rostro estaba lleno de cicatrices... en el hombro derecho llevaba un tatuaje que a Fate le pareció interesante. Un hombre desnudo, visto de espaldas, se arrodillaba en el atrio de una iglesia. A su alrededor por lo menos diez ángeles con formas femeninas surgían volando de la oscuridad... Todo lo demás era oscuridad y formas vagas... su argumento resultaba inquietante” (p. 348). El misterio debe permanecer en la sombra y por eso el relato, la mirada de Fate se dirige a otros espacios, objetos y personas.

Bolaño se empeña en describir el apartamento de Charly Cruz. Un lugar lyncheano a la manera de los apartamentos de *Lost Highway*²⁹: “La casa de Charly Cruz era grande, sólida como un bunker de dos pisos... y su sombra se proyectaba sobre un descampado” (p. 403). La descripción del baño, de la sala “Sólo en ese momento se dio cuenta de que la habitación no tenía ventanas y le pareció extraño que alguien la hubiera elegido para ubicar la sala, sobre todo teniendo en cuenta que la casa era grande y que seguramente no faltarían habitaciones con más luz” (p. 404). No deja de inquietar la idea de lo que esos hombres puedan hacer allí, en esa sala de proyecciones, resguardados de la vista de extraños y con “un aparato de música, de última generación” (p. 404). En su recorrido por la casa, Fate

²⁹ Película dirigida por David Lynch y estrenada en 1997.

llega a un baño de la realidad otra: “Junto a la bañera había una gran caja de madera de roble con forma de ataúd... junto al bidet una protuberancia de mármol de medio metro de alzada cuya utilidad Fate fue incapaz de discernir” (p. 407). Esta realidad extraña, este espacio ambiguo se potencia debido a que el periodista permanece en Santa Teresa en un estado a medio camino entre la enfermedad y la embriaguez: “Durante un rato, mientras orinaba, estuvo mirando la caja de madera y la escultura de mármol. Por un instante pensó que ambos objetos estaban vivos... La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó” (p. 407). La voz de algunos personajes, su tono, sus palabras son otro elemento que hace de esa casa un espacio lleno de peligro e inestabilidad: “En la sala Charly Cruz y el tipo del bigote hablaban en español... La voz del tipo era aguda, como si tuviera atrofiadas las cuerdas vocales” (p. 407). Finalmente, la imagen que da la bienvenida, el mural de la Virgen de Guadalupe cuya actitud generosa y bondadosa, ofreciendo todas las riquezas del mundo al mundo choca con lo inquietante de su rostro: “Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado” (p. 404).

Los bares creados por Bolaño también contienen elementos de desajuste: “Se metieron en un bar que uno de los muchachos conocía. El bar era grande y en la parte trasera tenía un patio con árboles y un pequeño palenque para pelea de gallos” (p. 180). O como el bar “Los zancudos”, lugar al que Marco Antonio Guerra lleva al profesor Amalfitano: “era un rectángulo de treinta metros de largo por diez de ancho... La barra no medía menos de quince metros” (p. 274-75); un lugar del extrarradio en donde es necesario lucir las armas, como tal vez se debe hacer desde uno o dos siglos atrás, y en donde se ofrece el especial y poco conocido mezcal “Los suicidas”. O el restaurante al que entra Fate antes del combate de boxeo y que contiene algo tan trivial como unos futbolines sólo que con el toque anormal de la cultura radical y juguetona de los mexicanos: “Uno de los equipos llevaba camiseta blanca y pantalones verdes, el pelo negro y la piel de color muy pálido. El otro equipo iba vestido de rojo, con pantalones negros, y todos los jugadores exhibían una poblada barba. Lo más curioso, sin embargo, era que los jugadores del equipo de rojo exhibían unos diminutos cuernos en la frente. Los otros dos futbolines eran exactamente iguales” (p. 386).

Pero es el lyncheano restaurante “Rey del taco” en donde se concentra el mundo zombie que aumenta la sensación de no estar ni en un lugar normal ni en uno anormal; el

narrador describe el lugar desde la mirada contrariada de Fate: “El interior estaba decorado como un McDonald’s, sólo que algo chocante... El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían paisajes del desierto y pasajes de la vida del Rey del Taco” (p. 395). Más que un infierno, este restaurante parece un limbo o un lugar de pesadilla de cine, no de pesadilla real; en otras palabras, una pesadilla de David Lynch. Sus habitantes-trabajadores también refuerzan la extrañeza del lugar: “Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco... Algunas chicas tenían los ojos llorosos y no parecían reales sino rostros entrevistados en un sueño” (p. 395). Todos seres condenados a no salir jamás del local y a repetir hasta el fin del tiempo las mismas rutinas con todos los visitantes.

Este local del abismo regresa a la novela en *La parte de los crímenes* en dos ocasiones. La primera cuando un periodista argentino que luego de indagar sobre los asesinatos a mujeres y ver una supuesta película *snuff* llega allí a tomar unas cervezas; el narrador nos informa que: “por un instante, creyó que todos los camareros eran zombis. Le pareció normal. El local era enorme, lleno de murales y pinturas alusivas a la infancia del Rey del Taco y sobre la mesas flotaba un aire denso, de pesadilla detenida. En determinado momento el argentino pensó que alguien había echado alguna droga en su cerveza” (p. 676). La segunda vez el lugar es visitado por otro periodista, Sergio González, junto a la encargada del Departamento de Delitos Sexuales de Santa Teresa cuando él regresa a la ciudad casi movido por una fuerza desconocida.

En cuanto a la construcción del carácter del visitante de la tercera parte, Fate parece representar una cultura distinta a la de los críticos: lee poco, prende el televisor como hábito; es dependiente de la imagen visual, no de la imagen escrita. Un observador ideal para la novela bisagra, fuera del ámbito que la sociedad definió para las formas de la cultura; su mirada permite apreciar no sólo los lugares de la zona intermedia, sino también a algunos de sus habitantes:

vieron aparecer a Merolino por una de las sendas que se perdían en el desierto, seguido de un tipo negro vestido con chándal que intentaba hablar en español y que sólo decía palabrotas... El negro era de Oceanside... y se llamaba Omar Abdul... Cada pocos minutos, sin que viniera a cuento, Omar sonreía. Tenía una hermosa sonrisa que realzaba con una perilla y un bigotillo de artesanía. Pero, también, cada pocos minutos ponía cara de enfado, y entonces la

perilla y el bigotillo adquirirían un aspecto amenazador, de indiferencia suprema y amenazante (p. 349).

Esta tendencia a la inexactitud a la doble apariencia, lo que no es completamente ninguna de las dos imágenes, una zona de tránsito o una zona ajena a la realidad, también se duplica:

-El masajista los está esperando –dijo el periodista. -¿Quién es el masajista? –preguntó Fate. –No lo hemos visto, creo que nunca sale al patio, es un tipo ciego, ¿lo entiendes?, un tipo ciego de nacimiento, que se pasa todo el día en la cocina, comiendo, o en el cuarto de baño, cagando, o tirado en el suelo de su habitación leyendo libros en el idioma de los ciegos, el lenguaje ese... Fate se imaginó al masajista leyendo en una habitación completamente a oscuras y tuvo un ligero estremecimiento. Debe de ser algo parecido a la felicidad, pensó (p. 351).

Los personajes populares de esta novela, los que pertenecen al círculo de la cultura marginal, lanzan, cada cierto tiempo, una luminosa ráfaga de sabiduría milenaria; como si guardaran en sus corazones pequeñas y volátiles verdades que al salir de sus bocas explotan en quien las oye. ¿Es esto verosímil? Todo el ambiente, la escena de la fiesta privada en casa de Charly Cruz, incluso la escena de las discotecas, incluso la película desconocida de Robert Rodríguez tienen un dejo, un aire a David Lynch: oscuro, inconcluso, misterioso más allá del sentido de la razón... preternatural. Como un homenaje al cineasta, una reiteración de su comprensión del vértice, de la arista, de la bisagra, de la zona que da a algo más y que contiene la explicación de todo lo inentendible. Toda esta novela, toda esta *parte de Fate* es como una de sus películas, o como una consecuencia de esa verdad luminosa del conserje del motel acerca de que en México todo es un homenaje al mundo. El mal y el caos presente en Santa Teresa toma la forma del mal expresado, creado, propuesto por Lynch:

Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rió y le dijo que se llamaba Fuego, camina conmigo. –Parece el título de una película de David Lynch –dijo Fate. El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos. - Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido- dijo (p. 428).

3.2 Formas de la imagen

3.2.1 Imagen del movimiento aparente

Como se vio en el apartado anterior, lo lyncheano en *La parte de Fate* afecta el ambiente de los sucesos para que toda la experiencia del visitante se llene de inestabilidad y la realidad de Santa Teresa se convierta en bisagra para el lector. Esas construcciones de escena, los diseños, la iluminación, las caracterizaciones, son elementos que también están vinculados por la imagen. Por tal motivo resulta interesante y entretenido hacer no sólo una revisión comentada de la presencia del cine y la fotografía en la novela, sino también jugar a leer uno de los microrelatos en clave de narración montada con recursos cinematográficos. El origen de este interés se encuentra en el instante en que Charly Cruz, el mayor entendido del cine en Santa Teresa, conoce al profesor en filosofía Oscar Amalfitano; allí un “accidente” afortunado para la novela y para el goce de los lectores lleva a que se entable una charla sobre la imagen: “Tal vez Rosa Méndez habló de su pasión por el cine y en ese momento Óscar Amalfitano le preguntó si sabía qué era el movimiento aparente. Pero la respuesta, como no podía ser de otra manera, no la dio su amiga, sino Charly Cruz. El cual dijo que el movimiento aparente es la ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina” (p. 421). Durante la exposición de saberes se mencionan al científico descubridor del fenómeno óptico y dos de los objetos que lo comprueban: el zootropo y el disco mágico; el encuentro concluirá con una idea que ya ha sido mencionada en el presente trabajo: existe una mirada no real que se burla de la mirada real dentro de la ficción de Santa Teresa. El cine como juego y como fundamento estético provoca que la experiencia de los lectores-espectadores trascienda la ficción y se convierta en símbolo de inestabilidad de la realidad.

Comencemos con el experimento de lectura sobre las técnicas cinematográficas presentes en el microrelato del atentado contra la esposa de Pedro Rengifo; una mirada de este lector hedonista sobre la intervención del autor en lo que sería para el cine el montaje y el encuadre, y que en narratología serían el ritmo y la focalización. Veamos. La clave de toda la puesta en escena es la espera, la supuesta normalidad, el manto neblinoso del tiempo cíclico que contiene todas las acciones cotidianas. El amodorramiento de la rutina. Pero, y

el pero es fundamental en esta secuencia de acción tarantinesca³⁰, hay un personaje despierto, el que no se ha acomodado a las acciones y las reacciones, el nuevo, el que huele el mundo en lugar de verlo: “Lalo Cura, por ese entonces, y sus dos funestos colegas trabajaban protegiendo cada día a la mujer de Pedro Rengifo” (p. 493). Nótese el adjetivo empelado para los escoltas: “funestos”. Esta valoración que puede leerse como indicio de lo que vendrá, también puede verse como un refuerzo de lo que descubre Lalo Cura la noche que los conoce: “Olían a tequila, a chilaquiles y a arroz con leche y a miedo... Lalo los miró a los ojos y no tuvo la impresión de que fueran pistoleros sino cobardes” (p. 486).

Ya que se mencionó a Olegario Cura Expósito, sea el momento para comentar otro logro de Bolaño en su literatura que, podemos proponer, está presente casi como condición sine qua non en toda obra de calidad: el poder de cambiar una idea que se cree afincada o tatuada en una palabra. Además de lograrlo, el valor está también en cómo lo logra: con paciencia, sin engañar al lector, sin violentar sus creencias lingüísticas ni sus convenciones semánticas. Junto a algunos personajes de la novela quienes ven en Lalo a un “escuincle” y que se ríen ante la ridiculez de su nombre, el lector va modificando y ampliando su rango de significaciones para que Lalo Cura deje de ser un chiste y adquiera el peso narrativo de uno de los personajes más interesantes, enigmáticos y poderosos de la novela.

Luego de la ubicación temporal y espacial, el relato nos lleva al interior de Lalo y la percepción del mundo que puede cubrir con sus sentidos, a la observación y conocimiento de sus compañeros de vigilancia. Y de nuevo a la escena real, al exterior; esto que en literatura no cubre más que unas cuantas líneas en cine sería imposible si se quiere mantener un tono y un ritmo. Avanza el relato en la presentación de elementos que serán fundamentales para apreciar toda la velocidad, la violencia y la riqueza en el estilo y la estructura presentes en la narración del atentado: los carros en que se movilizan, la rutina que cumplen, una nueva digresión para explicar el estatus o el rango de los guardaespaldas; como queriendo que el lector asuma una cadencia, que comprenda todo antes de que llegue la sorpresa, para que disfrute la escena y para que luego saque conclusiones sobre el protagonista, y también para que, a partir del oxímoron, de la contradicción viva que es él –

³⁰ Se menciona aquí a Quentin Tarantino, director norteamericano que hace de la violencia una forma coreográfica de riqueza visual y alto impacto emocional.

no tiene nada de loco, más bien mucho de cerebral, calculador, astuto y metódico-, aumente, como ya se mencionó, la significación del personaje.

De nuevo en la rutina; una revisión o enumeración de los lugares que visitó la señora del jefe durante el día y la espera, el tiempo que no pasa porque se nombra. Viene entonces un aumento en el ritmo de la información que se da, para ello el autor usa incluso paréntesis, y la acumulación hace que la imagen cambie vertiginosamente de focalización. Esta es la parte del montaje en la película. Los encuadres unidos de forma tal que toda la información tenga el mismo valor, la misma relevancia y sea presentada con el tiempo preciso para que el espectador la sume al relato sin perder el interés, o la tensión de lo que se muestra; esto es veloz: “Cuando la señora salió (la amiga la acompañó hasta la puerta) el de Tijuana se bajó del coche y Lalo y el otro se pusieron derechos” (p. 494). El uso de polisíndeton también facilita el ritmo. Y a continuación una nueva digresión. Si volvemos al inicio del cuadro “Antes de que acabara el año 1993...ocurrió otro hecho luctuoso que nada tenía que ver con los asesinatos de mujeres” (p. 493), ya podemos asumir el juego que se está proponiendo: el aumento en la tensión del relato gracias a la suspensión del tiempo; la digresión es sobre la gente y la calle; el narrador se permite incluso una licencia estética: “La acera era gris, pero el sol que atravesaba las ramas de algunos árboles la hacía aparecer azulada, como si fuera un río” (p. 494). El río, siempre el río.

Ahora lo que se anula es el mundo, encuadres de primer plano o plano medio, de nuevo la velocidad: la señora, la amiga, el escolta, la calle a la derecha y la calle a la izquierda, dos sirvientas que avanzan hacia ellos. Sabemos de la cercanía de la muerte por la reacción del otro escolta, y desde allí la focalización se queda completamente con Lalo Cura quien como una aspiradora de realidad lo percibe todo a la velocidad que el lector es capaz de recibir. La señora, la amiga, el escolta de Tijuana, el escolta de Juárez, las dos sirvientas y los dos pistoleros detrás de ellas. En la película se debe sumar aquí el rol fundamental del audio que servirá como una segunda pantalla para complementar y potenciar lo que se muestra. Más que digresión lo que hay es una exaltación de los detalles como forma de representar la atención crítica del joven guardaespaldas: “Su amiga lanzó una risotada que Lalo escuchó como si viniera desde muy lejos, desde lo alto de un cerro. Después vio cómo el de Juárez miraba al de Tijuana: de abajo a arriba, como un puerco mirando el sol cara a cara... y luego escuchó el taconeo de la mujer de Pedro Rengifo que

se dirigía al coche y las voces de las dos empleadas” (p. 494). El autor se esfuerza por llenar la escena de información en apariencia innecesaria y con esto logra mantener el ritmo, aumentar la tensión y crear “trampas” narrativas para que el lector también se mantenga alerta; la famosa y dominada “dosificación temática”; esta estrategia que permite ver la naturaleza estética del chileno, siempre construyendo una comparación innecesaria pero rica en poesía, o abriendo ventanas para crear puntos de fuga, como cuando describe el atuendo de las dos mujeres.

Un primerísimo primer plano a la boca de Lalo murmurando “mamones”. Y entonces se desata la acción. Los cobardes huyen, las empleadas caen y gritan, los asesinos se revelan y el muchacho los categoriza, cambio de foco, primer plano de la sorpresa de la mujer del jefe siendo jalada hacia el piso, su visión limitada, los ruidos que escucha; nuevo cambio de foco a la amiga paralizada en la puerta, digresión llena de ironía, de humor, el cine jamás podrá mostrar esto, no, falso, los grandes y arriesgados directores pueden hacerlo, como Tarantino, Rodríguez o el vertiginoso Baz Luhrmann. Bolaño lleva al extremo la tensión, al grado más fino antes de la ruptura, y fragmenta la escena para mostrar un plano medio los cobardes corriendo, otro con las sirvientas aterradas en el piso y la digresión de la decisión vital de Lalo Cura: a quien disparar primero. La respuesta de los asesinos se presenta como una elipsis, magnífica en el relato escrito, aterradora para un director de cine: mostrar el impacto de la bala pero no su disparo. Este cambio de velocidad, esta sorpresa narrativa es la mejor forma para remarcar los pocos segundos que transcurren. ¿Cuánto tiempo ha pasado desde que la mujer del jefe salió de la puerta de la casa de su amiga hasta el primer disparo? Digamos medio minuto.

Bolaño ha narrado ese tiempo haciendo uso de dos páginas, o casi 900 palabras. Una brevísima digresión a la sorpresa del asesino profesional; su bala ya está en el hombro del muchacho, mención a los efectos forenses del mismo, Bolaño nos presenta lo que es habitual en los seriados sobre médicos criminalistas, ruido acuoso de carne y sangre y crujir de tendones y huesos. Final memorable con el cambio de focalización al asesino profesional que tarda en percatarse que fue impactado y que va a ser ejecutado: “Miró el cemento de la acera, las briznas de hierba que crecían entre las fisuras, el vestido blanco de la mujer de Pedro Rengifo, las zapatillas deportivas del muchacho que se acercaba a él para

rematarlo. Chamaco de mierda, susurró” (p. 496). Bolaño remarca la condensación extrema del tiempo con la presencia aun en escena de los dos cobardes que ganan la esquina.

Triunfo rotundo del relato escrito sobre su posible versión cinematográfica. Sólo un genio como Akira Kurosawa podría mantenerse en pie luego de este enfrentamiento con la riqueza y pluridimensión narrativa de la literatura. El tiempo en este cuadro está cortado y vuelto a montar para forzarlo a no avanzar, dando al mismo tiempo la sensación de avance continuo. Ya vimos cómo digresiones y elipsis permiten que el desenlace se retrase; igualmente se hace uso de la focalización para presentar múltiples eventos que suceden de forma simultánea o muy cerca uno de otro, y que dentro de una narración lineal y desinteresada en mantener la tensión llevaría a que la escena pierda consistencia. Cada descripción, cada frase hace alusión a un encuadre de algo que está sucediendo de forma simultánea: el avance de la señora del jefe hacia el carro, la charla de las sirvientas, el gesto de adiós de la amiga, la carrera de los cobardes. En un segundo bloque el atentado: el empujón de los pistoleros a las caminantes que los cubrían, el jalón de Lalo Cura a la señora del jefe, el disparo de Lalo, los gritos de la amiga, la carrera de los cobardes. Y aquí retrocedemos un poco en el tiempo para volver a estar en el momento preciso al primer disparo del muchacho, en su decisión, el intercambio de balas. Hay una semejanza en la forma de focalización de los dos caídos: la señora del jefe y el profesional. La escena termina con una esquina vacía, un símbolo sutil de Santa Teresa: el vértice en donde cualquier cosa que ponga en riesgo la vida puede suceder.

Además de la presencia del cine, del movimiento aparente, como parte de las herramientas de la narración, el chileno también lo utiliza como elemento perturbador de la realidad: “Algunas películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales” (Corro Pemjean, 2005, p. 126). Así, dentro del hedonismo narrativo que despliega Bolaño, la práctica cultural de mirar fotogramas en movimiento posee un elemento inquietante, para quien esté dispuesto a percibirlo. Para otros como rosa Méndez, no será más que información para llenar los espacios desagradables del silencio. Desde esta óptica el cine puede ser una de las claves para comprender la forma y el

desarrollo de los acontecimientos que experimenta Fate en su muy lyncheana Santa Teresa; una experiencia que había sido anunciada por Barry Seaman, el erudito del extrarradio: en medio de su conferencia, cuando habla de las estrellas, recuerda y comparte con su audiencia una película de ciencia ficción que vio en la juventud. Una producción de bajo presupuesto cuyo gancho argumental lleva a un grupo de viajeros espaciales a padecer el riesgo de morir en su camino inexorable hacia el sol: “El espectador no puede evitar sentir, sentado en su butaca, un calor insufrible. Ya no recuerdo el final... y atrás queda el sol, enorme, una estrella enloquecida en la inmensidad del espacio” (p. 323). Una forma aparente, la estrella, que le hace recordar a Seaman otra apariencia, la serie de fotogramas en movimiento, cuyo relato contiene una apariencia, una forma engañosa de la tecnología y de los sueños y pesadillas de la humanidad; y una reacción fisiológica en el espectador. De igual manera Oscar Fate experimentará como real la apariencia de los territorios de Sonora.

En charla con David Lynch, Cris Rodley construye un espacio en el que afloran las ideas sobre el sentido oculto del cine y su relación con las vanguardias y el sueño: “Lo inquietante fue renovado como categoría estética por las vanguardias modernas, que lo usaron como instrumento de ‘desfamiliarización’. Para los surrealistas consistía el estado entre el sueño y la vigilia” (2001, p. 12). La presencia y el análisis de ese estado bisagra tan evidente en *La parte de Fate* encuentra un sustento doble en las ideas del cineasta: “El mundo en el que vivimos es un mundo de opuestos. Y la cosa es reconciliar estos opuestos... Y esto significa que hay algo en medio. Y el medio no es un término medio, es como el poder de ambos” (2001, p. 50-51). En una metalepsis dialógica Fate tiene una breve charla con el recepcionista del motel del extrarradio acerca de David Lynch y sus películas, como un sutil homenaje: “El recepcionista las había visto todas. Fate sólo había visto tres o cuatro. Para el recepcionista lo mejor de Lynch era la serie de televisión “Twin Peaks”. A Fate la que más le había gustado era *El hombre elefante*, tal vez porque a menudo él se había sentido así, con ganas de ser como los demás pero al mismo tiempo sintiéndose diferente” (p. 428).

Es de esta manera como *La parte de Fate* tiene en el cine un elemento muy importante de ambientación, del recorrido subterráneo de las temáticas generales, y de la construcción de la bisagra: “Hay bondad en los cielos azules y las flores pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes, acompañan a todo” (Rodley, 2001, p. 28). Santa Teresa

se construye como un espacio en donde todos miran y la imagen es fundamental; el cine como lenguaje y como espacio de juego narrativo permite generar la idea de realidad y falsa realidad para llegar a la otra realidad. La norma tácita que se debe respetar en este mundo ficcional, en boca del chileno y de algunos de sus personajes, también la pronuncia Lynch: “Hay que tener los ojos muy abiertos, hay que estar en guardia. Hay que entrar en ese mundo” (p. 56). Bajo estos supuestos aparecen, en la realidad hostil de Fate, Chucho Flores, periodista local, y Charly Cruz, cinéfilo, dueño de video clubs y quizá promotor de cine porno, para reforzar un mundo cerrado en la mexicanidad:

Charly Cruz le preguntó si le gustaba Spike Lee. Sí, dijo Fate, aunque en realidad no le gustaba. –Parece mexicano –dijo Charly Cruz. –Puede ser –dijo Fate-, es un punto de vista interesante. –¿Y Woody Allen? –Me gusta –dijo Fate. –Ése también parece mexicano, pero mexicano del DF o de Cuernavaca –dijo Charly Cruz. –Mexicano de Cancún –dijo Chucho Flores. Fate se rió sin entender nada. Pensó que le estaban tomando el pelo. –¿Y Robert Rodríguez? –dijo Charly Cruz. – Me gusta –dijo Fate. –Ese pendejo es de los nuestros –dijo Chucho Flores. –Yo tengo una película en vídeo de Robert Rodríguez –dijo Charly Cruz –que muy pocas personas han visto (p. 355).

Esta forma de categorizar a los directores es similar a la forma de categorizar a los poetas que aparece en *Los detectives salvajes*. Consiste en ubicarlos a todos en un mismo rango para luego ir particularizando y creando sub-categorías. En *Los detectives* el ejercicio dura unas cuantas páginas, en *2666* es sólo un acercamiento, un intento que se desvanece por la intromisión del relato sobre la película desconocida de Robert Rodríguez, no sin antes hacer su aporte, agregar un nuevo color y un nuevo trazo en la sensación de extrañamiento de la realidad que visita el periodista norteamericano.

Desde esta perspectiva cobra relevancia el microrelato, contado con detalle por Charly Cruz a Fate, del proceso de creación de la película de la realidad otra hecha por Robert Rodríguez, una película del extrarradio, del bajo mundo que poco le importa al visitante: “A Fate no le interesaba Robert Rodríguez ni la historia de su primera película, o de su última película... pero igual tuvo que oír retazos del argumento, una historia de putas... entre las que sobresalía una tal Justina... conocía a unos vampiros del DF... oyó algo sobre pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez” (p. 356-57).

Cuando Fate vea esta película, lo que el narrador presente será distinto de lo que el norteamericano había escuchado, aunque como ya se dijo no le importe ni lo recuerde.

En esta mirada al cine del extrarradio, Fate, antes de arribar a Santa Teresa, juega con su esencia cultural: luego de la conferencia de Barry Seaman, en su cuarto de hotel “Buscó un programa pornográfico en la tele. Halló una película en la que una alemana hacia el amor con un par de negros. La alemana hablaba en alemán y los negros también hablaban en alemán. Se preguntó si en Alemania también había negros” (p. 326). ¿A qué viene esta pregunta tan fuera de lugar y tan inverosímil para un periodista del siglo XXI?

Proyectada por Charly Cruz en la sala de su casa-bunker la película maldita de Robert Rodríguez se constituye como el punto crítico de la bisagra, la creación de una ficción dentro de la ficción de la tercera parte que anuncia de forma soterrada, oscura, el espíritu de los policías y los criminales de la cuarta parte, -en donde se retratará el ascenso y caída de la primera película *snuff* producida por una pareja de norteamericanos en Argentina y que termina siendo un timo, una apariencia de crimen-, así como la forma de la mirada de los oficiales del ejército y de los burócratas de la quinta: primero una escena lyncheana: “Se veía el rostro de una vieja, muy pintarrajeado, que miraba a la cámara y que, al cabo de un rato, se ponía a murmurar palabras incomprensibles y a llorar... pensó Fate, una puta agonizante” (p. 405). Luego una escena pornográfica: “El cuadro que formaban era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento” (p. 405). Luego una escena fantástica: “Un orgasmo que no estaba previsto... Sus ojos, fijos a la cámara, que a su vez se acercó a su rostro, decían algo aunque en un lenguaje inidentificable. Por un instante pareció brillar” (p. 405). Luego una escena de horror de cine B: “la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire” (p. 405). Luego una alegoría a la muerte mexicana: “una calavera que de improviso empezó a reírse de todo” (p. 406). Luego una imagen urbana, en la noche, la puta vieja que le habla al espectador, un apartamento desordenado, personas durmiendo, un espejo. Esta es la primera cinta. Charly le dice a Fate que hay una segunda pero él se levanta y se va a buscar a Rosa Amalfitano. Como él no ve la segunda parte, tampoco nosotros. Así como con los sueños, el sentido de la proyección y de la observación, y su intervención en las acciones futuras de la novela, caen en el vacío de la inutilidad; como con los sueños, se trata finalmente de puro goce narrativo.

El tema de lo sagrado en el cine surge del interrogatorio fílmico que hace Charly a Fate: luego de mencionar a Barry Guardini, director bolañesco de L.A., a quien Cruz conoce personalmente, el cinéfilo mexicano hace su disertación sobre el cine y lo sagrado, o lo sagrado y el cine. En tono nostálgico comienza con una profecía: “Dijo que en el futuro todo sería grabado en dvd o algo similar y mejorado y las salas de cine desaparecerían” (p. 397); lo que lo lleva a recordar “esos teatros enormes que cuando se apagaban las luces a uno se le encogía el corazón... lo más parecido a una iglesia... edificios construidos en los años en los que el cine todavía era una experiencia religiosa... En el espacio de una vieja sala de verdad caben siete salas reducidas de un multicinema. O diez. O quince, depende” (p. 397). Charly Cruz, un posible productor de cine porno latinoamericano, de porno del extrarradio, incluso un sospechoso de cometer algunos de los crímenes contra mujeres –una sospecha sólo permitida al lector-, puede pontificar sobre la caída: “ya no hay experiencia *abismal*, no existe el *vértigo* antes del inicio de una película, ya nadie se siente *solo* en el interior de un multicine. Después según recordaba Fate, se puso a hablar sobre el fin de lo *sagrado*” (p. 397-98). Cruz ve en las extintas iglesias de cine un sucedáneo de la experiencia con la divinidad; una suerte de divinidad ausente, un abismo personal y efímero. Y regresa entonces a la visión profética: “Hasta que alguien inventó el vídeo... porque mediante el vídeo puedes ver *tú solo* una película... Si todo va bien, que no siempre va bien, uno está otra vez en presencia de lo *sagrado*. Uno mete la cabeza en el interior de su propio pecho y abre los ojos y mira, silabeó Charly Cruz” (p. 398).

El diálogo, más bien monólogo tiene lugar en un espacio abismal, en el territorio de lo zombi-sagrado: el restaurante El Rey del Taco. Sin embargo, algo se le escapa al cinéfilo; él habla de lo *sagrado* en el cine, habla de la inmensidad del espacio oscuro, de lo religioso de una sala de techo muy alto. Pero olvida hablar de la otra inmensidad, la de los hombres y las mujeres de la pantalla gigantesca. Ante ellos somos sólo lo que somos. Ellos gigantes nos recuerdan nuestro pasado mítico, la adoración a los seres supremos. Un rostro en primer plano proyectado en una pantalla de nueve por veinte metros no es el rostro de un humano, sino el rostro de una divinidad a la que podemos acercarnos sólo de esa manera. Charly habla de lo sagrado posible en la soledad de la habitación del televisor. Pero eso es sólo un rezago, un paliativo, un engaño aliviador de lo que se perdió quizá para siempre; tal vez por eso dicho conjunto de argumentos no convenza al periodista negro: “¿Qué es para

mí lo sagrado?, pensó Fate. ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El conocimiento de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer?” (p. 398-99).

La experiencia de Fate con el cine pasa por la conciencia de que lo que se proyecta es una ventana hacia la alterada realidad otra; experiencia que lo lleva incluso hasta la náusea. Así, en el mismo día del funeral de su madre, Fate entra a un cine y ve un fragmento de una película con un alto número de actores negros: “vio la marquesina de un cine. Recordó que en su adolescencia solía pasar muchas tardes allí. Decidió entrar aunque la película, tal como le anunció la taquillera, ya hacía rato que había empezado... Permaneció sentado en la butaca durante una sola escena” (p. 302). Una escena de un *thriller* de narco-acción: “El tipo deja de mirar por la ventana y le hace notar al jefe que todos sus hombres son negros. Están más motivados, dice el jefe... Cuando el tipo se va el jefe sonríe pero la sonrisa no tarda en convertirse en una mueca” (p. 302). Corro Pemjean interesado por descubrir los niveles de lectura de los dispositivos visuales presentes en *2666* dice sobre esta película: “Se trata de un filme de cine policial, propiamente de cine negro” (2005, p. 125).

Un periodista negro que camina por su barrio negro de la infancia, que ingresa a una vieja sala de cine y ve una película de cine negro en donde todos los actores, menos uno, son negros. La puesta en abismo, como nos explica Pemjean va más allá de la paradoja o el absurdo, pues las películas: “hacen proliferar la arquitectura textual de la novela hacia el sitio populoso del cine de género, pero esa proyección Bolaño la complica aún más porque cada película funciona culturalmente acompañada, ya sea para el consumo o la crítica especializada, exterior o interiormente” (p. 125). En otras palabras, lo que demuestra Pemjean es que Bolaño escoge, para el caso, una película que posee una ficción previa; la historia que ve Fate es la historia de un personaje de otra película, una suerte de secuela de otra película, de otra ficción. Esta rasgadura en la realidad, esta imagen de movimiento aparente que imita un sueño que Fate creyó tener, junto con la sonrisa-mueca del personaje, vista en un primer o primerísimo primer plano, una divinidad inquietante y otra imagen isotópica en la novela, tal vez sean lo que obliga a que el personaje abandone la sala impulsado por su necesidad incontenible de vomitar.

La trama metaficcional se complica cuando vinculamos esta escena y esa película como espejo y reflejo con la soñada esa misma mañana por el periodista: el negativo de lo que se ve, y la pesadilla:

Al despertarse creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba, sabía que no necesariamente tenía que ser así, percibía la similitud con la película, creía comprender que ambas partían de los mismos postulados, y que si la película que había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla. Toda crítica, al cabo, se convierte en pesadilla, pensó mientras se lavaba la cara en la casa donde ya no estaba el cadáver de su madre (p. 298).

El sueño y la reacción fisiológica del personaje al descubrirse viviendo despierto lo que vivió dormido proceden de lo que usa David Lynch como insumo primordial de su producción: “siempre digo que hacer una película es algo subconsciente. Las palabras se cruzan en el camino. El pensamiento racional se cruza en el camino... Pero cuando, de otra parte, surge como una especie de corriente pura, el cine tiene una manera grandiosa de dar forma al subconsciente” (2001, p. 226).

Fate sólo está dos minutos en dicha sala y vomita en el baño como una reacción de rechazo ante eso pseudo-sagrado. Para Fate otras cosas son lo sagrado, especialmente las que puede asociar con su madre. Pero esto no. Además, siguiendo el juego de la metaficción y dialogando con Levinson y Pemjean, podríamos interpretar que el periodista encuentra insoportable asistir a una puesta en abismo dentro del cine pues él, Fate, no Quincy Williams, *es* un personaje, una apariencia y no una esencia: “Fate, of course, might be considered less a character in, than the ‘perspective’ of, ‘La parte de Fate’. He observes and listens to the incidents around him, rarely speaking, as if an objective journalist covering the actors, not himself an actor (until, of course, he delivers his blow, which is at the end). Yet Fate does not easily slide into this role” (Levinson, 2009, p. 179); una impostura inestable, sólo nombre. Quizá de ahí que la otra película que vea, la de Robert Rodríguez la soporte gracias en parte a su poca sobriedad y en parte por su deseo de rescatar la belleza de ese lugar de sagrada corrupción. La experiencia abismal del personaje

principal de la tercera parte se incrementa por la presencia del cine como fuerza que afecta la solidez de la realidad: “the subject Fate reflects the dissociation, rather than unity, of the series, the history he chronicles. Fate’s concern, again, is not ‘what happened?’ but ‘what is the relationship of happenings?’ ‘What is the meaning?’ If Fate were a subject, he himself would be the answer, the relation. Yet he is not. On the edge of his own dissociation, of the being-no-association, utterly alien and alone” (2009, p. 181-82).

Por otro lado, las películas también son utilizadas para reforzar un argumento que quiere debilitar la validez o la credibilidad de una idea. Algunos personajes dicen que esas cosas sólo pasan en las películas, o que la forma en que se producen algunas cosas en historias que se cuentan como verdaderas, sólo son posibles en ese lugar de realidad aparente. Es decir, el cine como un espacio de apariencia, de falsedad. La ficción inverosímil dentro de la ficción verosímil que pretende ser realidad. Y a su vez este recurso explotado en la tercera parte, decorado y fundamento del mundo de Fate, especialmente en Santa Teresa, refuerza la sensación de que todo en su experiencia es etéreo y artificio, un montaje, una realidad editada, unos mexicanos que hacen de su verdad brutal una presencia desenfocada en su película de realidad, de existencia, un fondo borroso y que por lo tanto nunca ven y no deben tener en cuenta. Al entrar en Santa Teresa, al asistir al rito de lo sagrado brutal que es la pelea de boxeo Fate entra a una película en donde la realidad se hace película de suspenso, misterio y horror.

Bolaño no remite al cine canónico ni al cine familiar. Su enfoque es, para ser coherente con el tono y el estilo de su obra, el de la filmografía del desecho, el de la expresión visual de una zona de amplísima libertad: las películas de autor que aprovechan los géneros populares. Además de ser un elemento clave para la percepción del espacio de la bisagra, el cine aparece en otras partes y en otros momentos de la obra, como piedras preciosas de un mineral inestable. Entre lo sagrado y lo inefable, por ejemplo, *La parte de los crímenes* puede ser vista, mas no estudiada, como una película sobre asesinatos; un *thriller* sobre un posible asesino en serie que cambia de cuerpo y se multiplica, que se extiende en el tiempo hasta hacerse pesadilla y volverse película de horror. Una película sin fin que expone y registra los florecimientos de las mujeres muertas y al tiempo una verdad que de ser comprendida arrastraría a una nueva forma de víctima, una víctima digna y consciente del dolor: “Hay ciertos secretos que, al descubrirlos, acarrearán algo más que la

pérdida de la ignorancia” (Rodley, 2001, p. 133). Una película sin esperanza de cierre. La pesadilla de un cineasta. La pesadilla aterradora de una sala de cine dantesca; de una sala de cine abierta las 24 horas en la cabeza de un loco, edificada en la cabeza de un demente.

Tres obras cinematográficas tienen una presentación considerable en *2666*, de resto hay sólo menciones, partes del decorado, “imagen recurrente”, persistencia en la retina de la forma estética que existe por su movimiento aparente. Dos las ve Fate, una en esa sagrada sala de su barrio, la otra en la sala de Charly Cruz; dos se proyectan a través de un televisor. La tercera es el recuerdo de la proyección y se relata en la primera parte de la novela: “Aquella noche, mientras Liz Norton dormía, Pelletier recordó una tarde ya lejana en la que Espinosa y él vieron una película de terror en una habitación de un hotel alemán” (p. 48). Una película japonesa con tres personajes: dos adolescentes y un niño. De nuevo el juego de la metaficción presente en la novela: el narrador que relata una historia en donde un personaje recuerda una historia en donde un personaje relata una historia en donde un niño graba un programa de televisión. Un programa de televisión que se graba en una película vista por televisión. En la grabación, puesta en abismo, una mujer le dice al niño que va a morir. El narrador de Bolaño remarca lo inquietante dentro del relato de horror: “Y todo esto se lo contaba la primera adolescente a la segunda adolescente y a cada palabra que pronunciaba parecía morir de risa. La segunda adolescente estaba notablemente asustada. Pero la primera adolescente, la que contaba la historia, daba la impresión de que de un momento a otro iba a empezar a revolcarse en el suelo de la risa” (p. 49).

Entonces el narrador menciona el recuerdo de Pelletier a unas palabras de Espinosa: “que aquella película hubiera podido ser buena si la segunda adolescente, en vez de hacer pucheritos y morritos y poner cara de angustia vital, le hubiera dicho a la primera que se callase. Y no de una forma suave y educada sino más bien del tipo: ‘Cállate, hija de puta, ¿de qué te ríes?, ¿te pone caliente contar la historia de un niño muerto?, ¿te estás corriendo al contar la historia de un niño muerto, mamona de vergas imaginarias?’” (p. 49). Un detalle en el recuerdo como una pequeña luz: Espinoza en un asomo de humanitarismo, una luz de compasión que se apagará fulminada por la golpiza que él y Pelletier dan al taxista paquistaní. ¿Para qué este recuerdo? ¿Para qué el microrelato de la mirada sobre una pantalla de televisión? Todo parece trivial menos las palabras del español. Su actitud de niño eterno ante cualquier forma de ficción. El placer de exponer la relación entre los dos

amigos desde un evento íntimo, y también de complejizarlos en su ambigüedad ética y su nivel de violencia. Además y tanto o más importante que lo anterior, para remarcar la fractura en la realidad racional por medio de un verdadero toque inquietante en el recuerdo de Pelletier: Espinoza vociferando “con tanta vehemencia, incluso imitando la voz y el porte que la segunda adolescente debía haber asumido ante la primera” (p. 49).

Esta es la forma principal, casi única, de la presencia del movimiento aparente como decorado y como isotopía: el terror en el cine. Concreción del terror de los sueños, -Ansky escribe sobre algunos cuadros de Courbet y el narrador explica que al ruso uno de ellos “le sugiere el principio de una película bucólica y que poco a poco se iría convirtiendo en una película de horror” (p. 913)-, exteriorización de un espíritu humano que se descompone, -el aliento de Ivanov “olía a vodka y a cloaca, era un aliento ácido y espeso, de cosa en descomposición, que recordaba casas vacías junto a pantanos, un anochecer a las cuatro de la tarde, el vaho que subía por la hierba enferma hasta cubrir las ventanas oscuras. Una película de terror... En donde todo está detenido, y está detenido porque se sabe perdido” (p. 908)-.

También un lienzo para que Bolaño goce con la creación del absurdo hilarante cuya excusa o base es el subgénero de películas de terror sobre muñecos asesinos: Florita Almada sale en un programa de variedades por un canal cuya “señal a veces llegaba... a Santa Teresa... llena de fantasmas y neblina y ruido de fondo” (p. 544), también está invitado un ventrílocuo “que creía que su muñeco era un ser vivo ...que había visto esas películas, y probablemente muchas más que ni Reinaldo ni el público... habían visto, y que a la única conclusión a la que había llegado era que si había tantas películas se debía a que la rebelión de los muñecos de los ventrílocuos estaba mucho más generalizada, a estas alturas extendida por el mundo entero” (p. 544-45).

3.2.2 Realidad contenida

Dos periodistas visitan a un zorro viejo de la policía mejicana; tras la pista de las películas *snuff* creen que aquel hombre posee información relevante; él dice no conocerlas; ellos suponen que dicho desconocimiento se debe a que “en la época en que el general estuvo en activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún. El general no estuvo

de acuerdo: según él, la pornografía había alcanzado su total desarrollo poco antes de la revolución francesa. Todo lo que uno pudiera ver en una película holandesa actual o en una colección de fotos o en un librito sicalíptico, ya había sido *fijado* con anterioridad al año 1789” (p. 670). La cursiva que Bolaño deja para la palabra fijado permite la reflexión de la fotografía antes de su creación. La imagen cultural de la pornografía como una “fotografía” del imaginario colectivo.

La diferencia estética y narrativa entre la tercera y la cuarta parte de la novela es la diferencia que hay entre el cine y la fotografía; entre la apariencia y la evidencia. Cuando las sospechas de los crímenes se inclinan hacia la producción de películas *snuff*, el relato nos otorga la posibilidad del desmonte y la conversión de la imagen del movimiento aparente, desde una falsa realidad, una ilusión, a un hecho, una verdad que se comprueba gracias a la ausencia de movimiento. Luego del estreno y la exhibición de la obra que según un periodista argentino inaugura el género: “un comentarista televisivo demostró, fotograma a fotograma, que la supuesta escena del crimen real era una impostura. Esa actriz, concluyó el crítico, merece estar muerta por su deficiente actuación, pero lo cierto es que, al menos en esta película, nadie tuvo el buen juicio de liquidarla” (p. 681). La película que pretende ser realidad se vuelve fotografía y no puede continuar con la impostura.

En un texto no literario publicado como presentación de la obra del fotógrafo Sergio Larraín y que lleva el sugerente título de “Los personajes fatales”, Bolaño abre con un estilo muy propio de Amalfitano o de Fate: “¿En qué consiste la lucidez de la fotografía?... ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve y hacer hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza?” (2006, p. 259). Tener los ojos abiertos *incluso cuando la muerte llama a la puerta*. Esta es la imagen poderosísima, autorreferente a la conciencia del poder propio y de la conciencia del destino propio de un general rumano abstraído en el placer de la mirada como centro de un rito: “Una noche de borrachera los soldados echaron la puerta abajo. El general Entrescu estaba sentado en un sillón, rodeado de candelabros y cirios, contemplando un álbum de fotos. Entonces pasó lo que pasó” (p. 933). Escena gótica, tenebrosa en la que el héroe maldito espera la destrucción y el dolor final activando la memoria en un gesto solemne de homenaje o como queriendo grabarse los rostros y los cuerpos de quienes irá a buscar al otro lado.

Dentro del imaginario de los originales y los negativos, de los reflejos y los espejos, la fotografía podría ser el positivo de una forma de realidad en la que el filme sería el negativo. El movimiento aparente que representa, contiene y simboliza *La parte de Fate* encuentra su opuesto en la imagen detenida, inmóvil que señala *La parte de los crímenes*. ¿Cuál es el encanto fascinante y aterrador de la fotografía? Su poder de contener el río del tiempo. Su condición de realidad absoluta en la que nada de lo que queda encuadrado se pierde. La foto de Estrella Ruiz Sandoval que pasea Epifanio en la búsqueda del asesino y que sirve de detonante para la detención de Klaus Haas como sospechoso de los crímenes: “Era una muchacha bonita, alta, con una hermosa cabellera y facciones agradables” (p. 585). Ante la fugacidad y premura del cine, la rotunda violencia de la imagen detenida; el movimiento absoluto, el movimiento total. De allí que las fotografías de las víctimas, a pesar de que también pasen al olvido, puedan contener el horror y el abismo, puedan regresar, florecer en la historia como lo hicieran sus cuerpos originarios y relatar el dolor, sustraerlo del caos de la masa anónima y volverlo individual: “La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella... Allí la encontraron. Según el forense había muerto acuchillada... En los días posteriores al hallazgo tanto el *Heraldo del Norte* como *La Tribuna de Santa Teresa* y *La Voz de Sonora*, los tres periódicos de la ciudad, publicaron fotos de la desconocida... pero nadie acudió a identificarla” (p. 451). El poder de diferenciar dentro de la serialización, como acertadamente propone Donoso Macaya.

La cámara fotográfica como artefacto para el registro de la destrucción en *La parte de los crímenes*, se convierte en productor de objetos para el morbo, de otra violencia, la ocasionada por aquel que observa lo que no debería, que vuelve a violar la integridad de la mujer, ahora luego de muerta: “La identificación de Esperanza Gómez Saldaña fue relativamente fácil. El cuerpo primero fue trasladado a una de las tres comisarías de Santa Teresa, en donde la vio un juez y la examinaron otros policías y le tomaron fotos” (p. 444). Estas fotos de la primera mujer florecida serán las primeras de un catálogo del horror que nadie quiere ver. En un relato del abismo, inefable la naturaleza destruida de las mujeres de Sonora encontrará compañía, conversará con otras imágenes de la libertad rotunda de la violencia. La fotografía que en la novela hace vulnerable el cuerpo femenino también lo blindará contra el deterioro de nuevas violencias. Protege el cuerpo destruido de nuevos abusos y repite el crimen en los ojos de cada nuevo observador, combate al olvido. Imagen

que permite ser interpretada y contemplada, y cuyo negativo, el cine, sólo deja una leve pasajera impresión en el espectador: “De alguna manera, la fotografía se convierte en una paradoja: encarna la duplicación de la imagen, de la identidad, la proliferación y la multiplicidad de la identidad, hasta llegar a disgregarla, a disolverla. Pero esta identidad múltiple tiene su reverso en la ausencia de fotografías, que es otra forma de desaparición de la identidad. Esa ausencia de fotografías que define una identidad enigmática” (Companys, 2010, p. 22).

En su trabajo “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, Valeria de los Ríos propone dos formas narrativas en el uso de la imagen fija:

Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento destabilizador que apunta a la revelación. El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria, que permite iniciar una búsqueda y orientarse –aunque la mayoría de las veces de manera improductiva- en un territorio hostil, del que han desaparecido los puntos de referencia (2008, p. 246).

Esta interpretación tiene a su vez dos niveles de valoración y certeza: en el plano de la ficción, dentro del universo relatado por Bolaño particularmente en la cuarta parte, es correcta; en efecto, los detectives de *2666* encuentran esos dos tipos de tratamiento con las imágenes capturadas; su presencia o ausencia activa las búsquedas fallidas. Ahora, en otro plano, en el de la lectura crítica, la propuesta de De los Ríos se debilita: dentro de la ética y la estética del chileno, la revelación química de un instante de la realidad, racional o abismal, está presente para indicar por ejemplo que la historia puede ser vencida, que al serializar un hecho único de la existencia de un individuo o de una comunidad se está dando forma y contención al caos. Siguiendo esta línea argumental la propuesta de Mireia Companys encuentra su valor en lo que no dice:

La fotografía relacionada con la muerte, con las víctimas, con la desaparición de la identidad (o incluso, con la perpetuación macabra y siniestra de esa desaparición), la encontramos tanto en *Estrella distante*, con la exposición fotográfica de las poetisas asesinadas, como en las fotografías que la policía, los detectives o la prensa realizan a las víctimas de los crímenes de Santa Teresa en *2666*, las cuales, paradójicamente, en muchas ocasiones no sirven para identificar a las víctimas (2010, p. 23).

El objeto del mal que se puede convertir con el tiempo en un objeto de la historia de los desterrados: unos niños hallan en un basurero un cadáver que luego de todos los estudios forenses, se logra identificar como Irene González Reséndiz; nada en la novela queda de ella que sea ella, sólo la mención a una fotografía; sólo una imagen que la sigue asociando a un ser humano y cuyo dolor, para beneficio o desgracia de otros, queda sepultado por el tiempo; su muerte le pertenece al olvido y a la memoria pobre de los criminales. Como cómplices de la destrucción, los habitantes de la sociedad y quizá algunos del extrarradio: “Incluso una foto de Irene, una foto tipo pasaporte, se pegó durante un tiempo en los envases de botellas de leche, con sus señas personales y un teléfono. Ningún policía de Santa Teresa bebía leche. Excepto Lalo Cura” (p. 686).

¿Qué es lo que quieren ver los fotógrafos forenses y de prensa roja? El reflejo sonoro de Bolaño regresa para seguir preguntado “¿En qué consiste la lucidez de la fotografía?... ¿En seleccionar aquello que se ve y hacer hablar aquello que se ve?” (2006, p. 259). La distancia entre la realidad y la imagen: “A las diez de la mañana el sitio estaba lleno de curiosos. Según el judicial José Márquez, a cargo de la investigación, la mujer fue atacada y muerta en el mismo lugar. Los periodistas que lo conocían le pidieron que los dejara acercarse para tomarle una foto y el judicial no puso reparos... Entre los periodistas que se acercaron al cadáver estaba Sergio González. Nunca había visto una muerta” (p. 699). Los periodistas quieren hacer hablar al cadáver; mientras algunos pretenden innovar otros seguirán los lineamientos de una “fotografía de víctima de asesinato”. Todos querrán que el espectador “sienta algo”, o satisfaga algún deseo. Sin embargo, tratándose de escenas en donde el horror habla a través del cuerpo humano (lo sabemos no gracias a esas imágenes sino a la descripción “forense” que hace el narrador) muchas de esas fotografías irán al archivo, serán no vistas, no transmitirán nada, quedarán en espera de una mirada a causa de la fatiga de la sociedad, de la *pinche bola de nieve que el sol derrite*: “Su foto no salió en los periódicos, pese a que la policía facilitó tres copias de su rostro mutilado” (p. 635).

En la bochornosa conferencia de prensa de Klaus Haas, mientras revela los nombres y el modus operandi de los verdaderos asesinos de mujeres, el relato se va apoyando en los encuadres de las fotografías de “Chuy Pimentel, de *La Voz de Sonora*” (p. 718); mientras Haas trata de convencer a un grupo de periodistas escépticos y fatigados, y escuchamos sus palabras y las preguntas cortantes del grupo, vemos lo que Pimentel quiere ver y que quizá

esté mediado por lo que supone su jefe, los editores y los compradores del periódico deseamos ver. Poco a poco esa forma de la mirada va reforzando la conexión y el ritmo de una representación de la vergüenza, de la impotencia y de la inocencia dividida en doce cuadros; las fotografías son en apariencia frías, distantes, pero logran contener la tensión eléctrica del avance hacia el precipicio. Bolaño hace que su narrador relate una mirada y un resultado técnico de la mirada; resultado que parece capturar lo humano: “se ven los rostros de los periodistas que miran a Haas o consultan sus cuadernos de notas sin ninguna excitación, sin ningún entusiasmo” (p. 719). Es la fotografía, gracias al registro del instante, a su poder para detener el tiempo y centrar la atención, la que va llenando con gestos los espacios vacíos de la indiferencia: “se ve a la abogada que parece a punto de soltar unas lágrimas. De coraje. Las miradas de los periodistas son miradas de reptiles” (p. 720-21).

La reproducción técnica de la realidad que enriquece las palabras y que es enriquecida por palabras; el recurso y la estrategia escogidos por Bolaño son eficaces, sutiles y efectivos, y dejan ver una acción complementaria: una primera mirada (la de Pimentel) que interpreta y delimita la realidad, y una segunda mirada (la del narrador) que interpreta y amplía la realidad: “se ve a Haas, por efecto de la luz y de la postura, mucho más delgado, el cuello más largo, como el cuello de un guajalote, pero no de un guajalote cualquiera sino de un guajalote cantor o que en aquel momento se dispusiera a *eleva*r su canto... con una fuerte reminiscencia de cristal, es decir de pureza, de entrega, de falta absoluta de dobleces” (p. 724). La siguiente imagen deja notar *una mirada* en Chuy Pimentel, un deseo, una persistencia en el tema de la pureza; aparece separada por seis cuadros, siete páginas de la anterior, pero también quiere capturar una suerte de pureza suicida: “los periodistas. Jóvenes mal vestidos, algunos con cara de venderse al mejor postor, muchachos trabajadores con pinta de sueño y de mala noche” (p. 731).

Ricardo Parodi, mientras analiza la mirada del director alemán Harun Faroki sobre las imágenes de la guerra nazi, comenta: “Si la visión no es la mirada, solamente se ha de ver lo que se quiere mirar” ((s.f.), “2b”, pár. 1). Lo que se quiere mirar entonces está condicionado por nuestras valoraciones de belleza y humanidad. Nuestra mirada es ética y estética. Las inquietudes de Bolaño regresan: “¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza?” (2006, p. 259). De regreso a la sesión fotográfica, con el sospechoso de asesinato

convertido en víctima acorralada, entra en la lente de la cámara un tercer personaje, la abogada y su deseo por salvar a su querido cliente de la humillación y la burla; lo que se lee en la foto es el deseo de ella por convertirse en parte de una leyenda postapocalíptica; ¿se puede leer el deseo de una imagen?: “Si de ella hubiera dependido todos los que la rodeaban, las sombras en los márgenes de la foto, habrían desaparecido en el acto... y de todo no hubiera quedado sino un cráter, y en el cráter sólo hubiera habido silencio y la presencia vaga de ella y de Haas, aherrojados en la sima” (p. 738). Ella cierra la secuencia de imágenes fijas, en su belleza mirada por el fotógrafo está concentrada la tristeza y el anuncio de la derrota; un dolor profundo, leve y permanente: “parecía como si le faltara el aire y los pulmones le fueran a estallar... profundamente pálida” (p. 753). Si la visión no es la mirada, Bolaño quiso ver la belleza en medio de la caída.

Desde otro lugar de enunciación, la fotografía también existe en la novela como prueba del poder: “Cuando al mediodía lo fue a ver su abogada, Haas le dijo que había presenciado el asesinato de los Caciques. Estaba toda la crujía, dijo Haas. Los guardias miraban desde una especie de claraboya del piso superior. Sacaban fotos. Nadie hizo nada... Los verdugos se apartaban para que los guardias tomaran buenas fotos” (p. 655). Y también como prueba de la culpa: “Al cabo de tres meses les tocó el turno a aquellos cuyos apellidos empezaban por la Q, la R, y la S, y Reiter pudo hablar con los soldados y con algunos tipos vestidos de civil que le pidieron cortésmente que se pusiera de frente y de perfil y que luego rebuscaron un par de fichas en un dossier que probablemente estaba lleno de fotografías” (p. 936). En ambos casos la imagen oculta, encubre la realidad. La imagen como prueba, como testigo que no explica una verdad pero que está dejando una evidencia de algo cuyo sentido difícilmente se develará:

Es por eso que su literatura se propone performativamente como la construcción de un mapa cognitivo en el que se inscriben espacios e identidades de manera móvil (la relación Norte-Sur, el lugar del escritor latinoamericano y el europeo, la barbarie metropolitana y la civilización periférica, el arte y el mercado, la política y la poesía, etc.). En este contexto, las fotografías se presentan como hilo de Ariadna. Sin embargo, esta alegoría guarda un carácter melancólico, puesto que la posibilidad de develar un misterio o de encontrar un sentido, se desvanece. Finalmente en la obra de Bolaño, es la búsqueda en sí misma –la literatura en su forma más paradigmática- el único mapa posible (De los Ríos, 2008, p. 255).

Esta es la misma idea de Ricardo Parodi sobre el trabajo y la estética de Faroki: “Para fotografiar Auschwitz se necesitaron cielos claros, para ver el rostro de las mujeres argelinas, una luz potente y blanca que las arranca de las sombras. Paradójicamente, la luz conduce a otras oscuridades, a otras sombras” ((s.f.), “2c”, p. 5).

Otra faceta de la presencia de la fotografía en *La parte de los crímenes*, que aparece también, a cuenta gotas, en el resto de la novela, es la del retrato, su descripción y lo que en él se puede mirar. De este tipo hace parte, por ejemplo, el de Edwin Johns en la solapa del catálogo de su exposición de la mano cercenada: “una foto anterior a su automutilación, que mostraba a un joven de unos veinticinco años que miraba directamente a la cámara y sonreía con una media sonrisa que podía ser de timidez o burla” (p. 78). Una mirada que guarda un secreto y una sonrisa dirigida al observador, tal como el borrachito encarcelado del disco mágico descrito por Charly Cruz al profesor Amalfitano, que mirando a quien lo mire se ríe de nuestra credulidad, de nuestra mirada ingenua. En el caso de las florecidas de Sonora el retrato se opondrá a la última imagen que se registrará de ellas; una señal, una evidencia de su existencia antes del daño, y en algunos casos lo que no podía leerse en esas imágenes y que con la destrucción del cuerpo alcanza a alumbrar como profecía sólo comprendida luego de la catástrofe. Así se puede ver en el brutal caso de la mujer asesinada por su hijo:

Felicidad Jiménez Jiménez tenía otro hijo... En el registro posterior de la casa no se encontraron cartas de este hijo, ni objetos personales dejados atrás después de su partida, ni nada que diera fe de su existencia. Sólo dos fotos: en una aparece Felicidad con dos niños de entre diez y trece años, que miran muy serios hacia la cámara. En la otra, más antigua, aparece la misma Felicidad con dos niños, uno de pocos meses (que es quien años después la mataría y la mira a ella) (p. 492).

El dolor de las víctimas crece cuando surge la evidencia de que de alguna manera existió un mensaje que pudo evitarlo, pero que no pudo ser leído, una visión que no se pudo mirar; como explica De los Ríos: “En una sociedad dominada por la explosión de imágenes, encontrar pistas parece imposible, pero no porque éstas escaseen, sino porque todo puede ser pista de algo. Bolaño recurre a la fotografía como al último recurso del significado, aunque... esta ilusión de acceder al sentido a través de la fotografía será posteriormente desmitificada” (2008, p. 245).

En el retrato está también una medida de justicia o de salvación, no religiosa mas sí espiritual, así como el secreto para permanecer con vida. Se trata de una fuerza salvaje: Juan de Dios Martínez, comisionado en el caso de los asaltos del penitente endemoniado, visita el manicomio de Santa Teresa. Allí conocerá a la directora, Elvira Campos:

La oficina de la directora era bonita y le pareció decorada con buen gusto... En la mesa había dos fotografías: en una se veía a la directora, cuando era más joven, abrazando a una niña que miraba directamente a la cámara. La niña tenía la expresión dulce y ausente. En la otra foto la directora era aún más joven. Estaba sentada al lado de una mujer mayor, a la que miraba con expresión divertida. La mujer mayor, por el contrario, tenía un semblante serio y miraba a la cámara como si le pareciera una frivolidad tomarse una foto (p. 455).

En una ciudad de mujeres desaparecidas y perforadas, Elvira Campos lucha contra la locura y se presenta, ante cualquiera que la visite en su oficina, como una mujer protectora de mujeres y heredera de la fortaleza femenina. Otra evidencia del carácter sólido y estructurado de la fotografía en *2666*: tres mujeres que nunca podrán ser alcanzadas por la muerte y la destrucción de la violencia extrema de la libertad extrema.

De igual modo, surgen los retratos que no se pueden mirar sin la ayuda de la realidad otra, que sólo se pueden explicar saliéndose de la realidad racional: “La fotografía figura como promesa incumplida de develamiento. El recurso borgiano al oxímoron ‘vaga certeza’ encierra también el misterio que oculta la fotografía, como algo que se afirma con convicción y duda a la vez” (De los Ríos, 2008, p. 249). Guadalupe Roncal introduce a Fate al asunto de los crímenes de Santa Teresa y describe a Klaus Haas desde su mirada a un hombre que es una imagen detenida que se debe leer:

Entre los papeles de mi pobre predecesor había varias fotos. Algunas del sospechoso. Concretamente, tres. Las tres hechas en la cárcel. En dos de ellas... está sentado... y mira a la cámara. Tiene el pelo muy rubio y los ojos muy azules. Tan azules que parece ciego. En la tercera foto mira hacia otra parte y está de pie. Es enorme y delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos. Su rostro es el rostro de un soñador... está en la cárcel, pero no da la impresión de estar incómodo... Es el rostro de un soñador...que sueña a gran velocidad... cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños (p. 379-80).

Con una intención similar, tratar de comprender lo incomprensible, Bolaño hace que uno de sus personajes utilice el recurso técnico de la fotografía: “era, de forma espantosa, el doble

de Archiboldi, su hermano gemelo, la imagen que el tiempo y el azar van transformando en el negativo de una foto revelada, de una foto que paulatinamente se va haciendo más grande, más potente, de un peso asfixiante, sin por ello perder las ataduras con su negativo” (p. 59). La comparación que hace Morini del promotor suave, quien le relata su anécdota personal sobre un joven Archiboldi, invierte la realidad de la creación fotográfica: en este caso no se trata de una imagen existente que se mira y se interpreta, sino de una realidad que sólo se puede comprender si se interpreta desde su existencia como producto técnico; la metáfora que surge de la instrumentalización; la realidad que sólo se explica con una mirada cultural, la de la modernidad y la poscultura de la foto.

Como última mirada a la realidad contenida, su conexión con la candidez de la pobreza, su faceta más íntima y emocional, simpática, registrada en las fotografías de héroes de la vida real recortadas de revistas y periódicos y pegadas en una pared semeando altares de sueños logrados; la vacuidad de la fama que reconforta y explica la existencia: “tres fotografías de boxeadores mexicanos” (p. 518), “fotos de actores y actrices de Hollywood” (p. 525), “recortes de actrices y actores de Hollywood y fotos de distintos lugares del mundo” (p. 579). Este gesto de adoración supera los límites del tiempo y el espacio y parece erigirse como una forma de la cultura de la pobreza: “Cuando ella despertó Reiter aún estaba a su lado, pero el zaguán se había transformado en una habitación con un ligero aire femenino, con fotos de artistas pegadas en las paredes y una colección de muñecas y osos de peluche sobre una cómoda” (p. 963). Quizá la forma definitiva de esta masificación de la fotografía sea la *polaroid*; a través de ella la mirada y la realidad intentan igualarse dejando sólo una apariencia de verdad: el investigador del norte, Harry Magaña, siguiendo la pista del sospechoso del asesinato de la norteamericana Lucy Anne Sander, trasgrede la entrada a la casa de Miguel Montes: “debajo de la alacena, halló un sobre con cuatro fotos tomadas con una cámara polaroid” (p. 525). La inmediatez y la pérdida de la intimidad que genera e implica la mención de la palabra *polaroid*, que de forma instantánea activa en la memoria el ejercicio de la fotografía imperfecta e hiperreal: “una casa en medio de un desierto... de apariencia humilde... Junto a la casa... una furgoneta con tracción en las cuatro ruedas... dos chicas abrazadas por los hombros... con gesto similar de pasmosa seguridad... una avioneta a un lado de una pista de aterrizaje... dos tipos que no miraban a la cámara y que probablemente estaban borrachos o drogados”

(p. 525-26). Esta es la desmitificación de la foto como pista de la que habla De los Ríos, ya que todo puede decirse de lo que contienen esas imágenes de la vida real, y a la vez nada puede decirse de lo que ellas ocultan.

En la novela la última mención a una fotografía es en realidad una ausencia de imagen y coincide con la primera mención que en la novela se hace a esta forma de la memoria: “En la solapa no había foto del autor, aunque sí una fecha de nacimiento, 1920” (p. 1112). Coincidencia fascinante, Bolaño utiliza la fotografía para reforzar la existencia-inexistencia marginal del genio literario. Tal vez como un sueño imposible, o como otra manera de recordarnos a nosotros sus lectores que en su universo estético la figura del autor no tiene cabida. Esto parece transmitir la visita de los críticos a la casa la señora Bubis, viuda del editor de Archimboldi. En ella descubrirán encantados las fotos que cubren toda una pared y que dan cuenta de la importancia cultural de su esposo y de su editorial. Los grandes pensadores, escritores alemanes del siglo XX, la ficción y la filosofía, posan junto al señor Bubis: “Los retratados observaban con la inocencia de los muertos, a quienes ya no les importa ser observados, el entusiasmo apenas contenido de los profesores universitarios” (p. 43). Luego, con la distancia del tiempo y del espacio suficiente para reflexionar sobre la experiencia, “pensaron en la impresión que les había dejado aquella casa llena de fotos en donde, sin embargo, faltaba la foto del único escritor que a ellos les interesaba” (p. 46).

3.2.3 Imagen mural como potenciador simbólico en la novela

Para terminar este ejercicio de lectura de las formas de la imagen en 2666 comentaré brevemente el rol de las imágenes cuya técnica antecede a la impresión química de la realidad. Manifestaciones hechas en paredes, en papeles o en lienzos y que hablan de la realidad desde el símbolo. Formas que aprovechando la figuración abandonan las exigencias “tradicionales”, y dejan a un lado las convenciones formales para transmitir el deseo o la verdad de la realidad otra. La narración de estas producciones visuales o de lo que generan en la experiencia ética y estética de los personajes que las observan siempre llega al mismo lugar de enunciación, esto es al del símbolo que oculta el misterio. Por esto,

su función dentro del relato es el de potenciar las significaciones. Tal es el caso del mural del miedo³¹:

Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas de la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír (p. 307).

Este mural es visto por Fate antes de entrar en el bar del que es cliente asiduo Barry Seaman, el fundador de los Panteras Negras. Allí no lo encontrará pero sí dialogará con el camarero sobre boxeo. El enorme negro le cuenta cómo fue su última pelea, una pelea arreglada. Sobre el mural, el narrador, tal vez transmitiendo una valoración de Fate dice: “Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*” (p. 307). El barrio marginal, los ocupantes marginales del bar, un mural hecho por “algún muchacho del barrio” (p. 307), ambientan la realidad en la que se mueve el periodista y, como todos los microrelatos presentes en la novela, invitan al lector a detenerse y jugar con la interpretación.

Ya en Santa Teresa, trastornado por una abierta manifestación de odio racial, Fate escucha del periodista Chucho Flores su explicación del fenómeno de los florecimientos de cadáveres. Este tema parece activar en el mejicano un acto reflejo, una suerte de evasión de la realidad, la búsqueda de un espacio interior controlado: “sacó un lápiz de su americana y una libreta y se puso a dibujar rostros de mujeres. Lo hacía con extrema rapidez, totalmente abstraído, y también, según le pareció a Fate, con cierto talento... Ninguna de sus mujeres sonreía. Algunas tenían los ojos cerrados. Otras eran viejas y miraban a los lados, como si esperaran algo o alguien acabara de llamarlas por su nombre. Ninguna era bonita” (p. 363).

³¹ Este mural que mira Fate es objeto de un muy interesante y detallado estudio por parte Pino y Buendía en “Escenarios y personajes de Roberto Bolaño en el entorno posmoderno” en la revista *Alpha* 29, de 2009. Su enfoque es sociológico y lleva a la deconstrucción de cada imagen del mural para señalar su referente en la actual sociedad del consumo y de la economía despiadada.

Siempre el factor de lo inquietante en el universo narrativo de Santa Teresa. Las interpretaciones se disparan cuando el narrador menciona la velocidad y la ausencia de belleza. El secreto del misterio tan cerca de la superficie y a la vez sepultado por el ritmo de los acontecimientos.

Un segundo mural es el que custodia la casa del horror de Charly Cruz: “representaba a la virgen de Guadalupe en medio de un paisaje riquísimo... La virgen tenía los brazos abiertos, como en el acto de ofrecer toda esa riqueza a cambio de nada. Pero en su rostro... había algo que discordaba. Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado” (p. 404). Siempre el secreto. Y la mirada. La mirada que mira la mirada y que sabe algo que aquella ignora, que tal vez nunca podrá saber o no alcanzará a comprender. Como el adolescente-hombre del mural del miedo, como el borrachito encarcelado, la imagen quiere decir algo más y transmite ese mensaje cifrado a quien posea las claves para entenderlo. De nuevo el secreto, la forma inquietante, el ojo cerrado y el ojo abierto.

Un tercer y último mural es descubierto por Reiter durante su periplo de fuga y desertión; allí aparece él, hombre sin voz que se encierra en un capullo de lectura y que se protege del horror de la guerra dentro de una isba judía. En busca de leña decide entrar a un edificio antes ocupado por alemanes detenidos por la guerra en medio de la nada:

En el piso de arriba alguien se había entretenido dibujando en las paredes y ¡en el techo! Escenas cotidianas de los alemanes que habían vivido en Kostekino... dos alemanes hacían el amor mientras un tercero, con ambos brazos vendados, los observaba escondido tras un árbol. En otra cuatro alemanes yacían dormidos después de cenar y junto a ellos se adivinaba el esqueleto de un perro. En la última esquina aparecía el propio Reiter, con una larga barba rubia, asomado a la ventana de la isba de los Ansky, mientras fuera de la casa desfilaba un elefante, una jirafa, un rinoceronte y un pato. En el centro del fresco, por llamarlo de alguna manera, se erguía una plaza adoquinada, una plaza imaginaria que Kostekino jamás tuvo, llena de mujeres o de fantasmas de mujeres con los pelos erizados, que iban de un lado a otro dando alaridos (p. 927).

En la puesta en abismo el personaje de ficción se descubre personaje de otra ficción. El soldado se descubre loco que contempla una procesión fabulesca. El lector mira lo que Reiter mira que no es otra cosa que la mirada de un creador, no Bolaño, sobre un Reiter asomado desde una casucha de pobre, mirando. Bolaño crea un creador de “dibujos... toscos e infantiloides y la perspectiva... prerrenacentista” (p. 927). Esta es la imagen que precede a todas las demás imágenes; una forma previa al pensamiento que ocasionó la

destrucción, el abismo europeo del siglo XX; una regresión. Podemos decir que si Reiter se ocultó en la lectura de los cuadernos de Ansky, otro soldado alemán se ocultó en los dibujos premodernos para ocultarse del terror. Reiter ve en la obra de un loco un anticipo de su propia vida: “la disposición de cada elemento dejaba adivinar una ironía y por lo tanto una maestría secreta mucho mayor que la que el primer golpe de vista ofrecía” (p. 927). El secreto se activa en la manifestación visual de la locura, en las formas del desajuste.

Por último revisemos la mención a un artista alemán que aunque no pinta en los muros, parece, por lo que se narra, que su obra está a medio camino entre el mural del miedo y las escenas delirantes de la aldea de Kostekino. En su búsqueda de Archimboldi, los críticos entran en la casa de los Bubis. Allí ante una mujer “que no se aferraba a los bordes del abismo sino que caía al abismo con curiosidad y elegancia. Una mujer que caía al abismo *sentada*” (p. 44), son partícipes de una reflexión sobre la obra de arte y la comprensión de la obra de arte. Esto a partir de lo que llamaremos “el caso Grosz”. El origen de esta reflexión está en un comentario que hace la misma señora Bubis sobre la relación entre su esposo y Archimboldi: “¿hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro?” (p. 44). ¿Conocer es aprehender? ¿Conocer es comprender? ¿Descubrir? ¿Sintonizar? ¿Armonizar? ¿Dar en el blanco...de qué? La imagen está ausente. Se habla de la obra del pintor alemán sin describirla; dice la anfitriona: “A mí, por ejemplo, me apasiona la obra de Grosz... ¿pero conozco realmente su obra? Sus historias me hacen reír, por momentos creo que Grosz las dibujó para que yo me riera, en ocasiones la risa se transforma en carcajadas, y las carcajadas en un ataque de hilaridad” (p. 44).

La anécdota avanza hasta la metalepsis; la señora Bubis, absoluto personaje bolañiano debe contar una historia:

pero una vez conocí a un crítico de arte a quien le gustaba Grosz, por supuesto, y que sin embargo se deprimía muchísimo cuando asistía a una retrospectiva de su obra o por motivos profesionales tenía que estudiar alguna tela o algún dibujo... Una vez... le dije lo que me pasaba. Al principio no se lo podía creer. Luego se puso a mover la cabeza de un lado al otro. Luego me miró de arriba abajo como si no me conociera. Yo pensé que se había vuelto loco. Él rompió su amistad conmigo para siempre. Hace poco me contaron que aún dice que yo no sé nada sobre Grosz y que mi gusto estético es similar al de una vaca (p. 44-45).

Terminada su digresión la viuda hace un juego de supuestos: en la primera situación un dibujo no firmado por Grosz sale del bolsillo de uno de los críticos y hace reír a la señora

Bubis quien lo adquiere sin dudar. En la segunda situación el dibujo está firmado pero no la hace reír; se menciona el término “goce”: “Yo no me río, lo observo fríamente, aprecio el trazo, el pulso, la sátira, pero nada en el dibujo concita mi goce... el crítico me responde que ya era hora de que viera la obra de Grosz con ojos de adulto y me felicita” (p. 45). Cada uno de los microrelatos de situación termina con una pregunta de la señora Bubis: “¿Quién de los dos tiene razón?” (p. 45). Pregunta que, dirigida a los críticos y a nosotros los lectores de Bolaño, contiene el secreto por el que viven los cuatro protagonista de la primera parte, por el que sufren los solitarios protagonistas de la segunda y tercera, y cuya respuesta poseen y expresan a su manera Edwin Johns y Boris Abramovich Ansky: ¿quién conoce realmente la obra de un artista?

Conclusiones generales

Se ha terminado el viaje. Llega a su fin este proceso que se pensó por primera vez a finales del año 2009. Una experiencia intelectual y académica de tres años y cuya etapa final, en el segundo semestre del 2012, me condujo a un proceso de escritura crítica lento, pausado, sometido a los horarios laborales en donde la actitud fundamental, la idea-faro, como una suerte de frase de poder o mantra, fue “mantener una actitud relajada y paciente”. Esta sentencia pertenece a la escaladora, legendaria, Lynn Hill, una mujer que amplió los horizontes del montañismo. Y no es que haya pretendido con este escrito ampliar los horizontes de la crítica, o de los estudios a la obra de Bolaño; pero sí declarar que en la elaboración de este ejercicio de lectura mucho tuvo que ver la paciencia y la espera atenta.

¿Qué resultados se pueden presentar?, ¿cuáles eran los objetivos de investigación?, ¿qué logré hacer a partir de ellos?, ¿qué no hice?, ¿cuáles son unas recomendaciones sensatas para el futuro? El presente trabajo tuvo su punto de partida en el interés por la tercera parte de la novela, *la de Fate*, pues aparte de ser dinámica y misteriosa, incluso delirante, la construcción de su sistema de personajes y de sus ambientes logra la experiencia de lectura de un pequeño universo encerrado dentro del gran universo bolañiano. La sospecha de que las particularidades de esta parte la convertían en un espacio de tránsito me condujo a la propuesta de estudiarla desde la perspectiva de la bisagra. Así, la primera iniciativa fue la de estudiar exclusivamente *La parte de Fate* y que las otras cuatro partes entraran sólo como material de constatación y ampliación propositiva.

Con el tiempo y ya en el terreno de la planeación del presente trabajo se hizo evidente que todas las partes debían ser estudiadas con el mismo rigor e interés. Terminada la segunda lectura la sospecha se convirtió en un imperativo crítico: era necesario hablar de la estructura de la novela y de sus formas conceptuales; no para llegar al estudio de la tercera sino porque ese era el propósito más sensato en el que podía pensar. Entonces, fue la lectura la que me llevó a trabajar toda la novela. *La parte de Fate* como objeto de estudio evidenciaría resultados muy pobres e incompletos si no se tenía en cuenta el resto. Con esta claridad metodológica se pudieron proponer los objetivos que marcaron el rumbo de la interpretación.

El primer objetivo propuesto fue *Determinar la estructura de cada una de las cinco partes que constituyen la novela para proponer relaciones y analizar la estructura global.*

El ejercicio de revisión y análisis de la estructura permitió evidenciar que para Bolaño la literatura es la forma. Que el tema, la trama es sólo un accidente feliz, y que la labor profunda, autentica del artista está en definir, diseñar, crear una forma nueva para lo que se quiere decir. Claramente también está la necesidad estética de transmitir mensaje y pensamiento con medios capaces de acercar lo más posible la experiencia nebulosa de las ideas y las emociones al sometimiento del lenguaje.

En la escritura de Bolaño la *dosificación temática* es una de las herramientas fundamentales, y sus resultados, -como el de la *fractalidad* por ejemplo-, se pueden identificar y rastrear en toda la producción literaria del chileno como eso, un resultado y no un objetivo. La literatura de Bolaño es fractal, o fracturada o episódica porque esa es la forma de la dosificación temática que requiere el espíritu del relato que se desea narrar. Este recurso del estilo afecta la novela al nivel de los microrelatos y va aumentando su efecto hasta llegar al megarelató.

Tomemos el ejemplo del relato sobre la relación amorosa entre los tres críticos de la primera parte. Desde el reconocimiento de la atracción, pasando por la supuesta exclusividad amorosa, la sexualidad compartida, el misterio, la violencia atávica, el viaje de aventura intelectual y la ruptura; todos estos momentos están interrumpidos por otros microrelatos, y a la vez interrumpen la linealidad narrativa de otros. Un ejemplo más: cuando el soldado Reiter, en la quinta parte de la novela, descubre la isba de la familia Ansky, el relato de la guerra se suspende para dar paso al consignado en los cuadernos hallados en ese lugar y que Reiter lee. Este relato de vida en fuga permanente será dosificado por medio de la intervención de microrelatos en su interior. Ahora, cada una de las cinco partes, en su gran relato anunciado desde su título, ofrece el mismo sistema, cuyo resultado final es el de la dosificación de los dos macrorelatos: la búsqueda del autor invisible y el florecimiento de cuerpos femeninos en los extrarradios de una ciudad latinoamericana.

Entonces, más que la creación de una forma novedosa para relatar una historia, -tal vez a la manera de Saramago-, lo que Bolaño ejercita y forja hasta la fatiga es una estrategia de atención lectora. Y esto nos permite afirmar que el chileno no es un esclavo de la forma que propone, sino más bien un artesano de una mirada clásica al arte de contar historias. Bolaño es ante todo un relator que hereda y conoce, con la atención y el detalle de

un relojero, la cultura literaria de occidente, y que se ve obligado por su compromiso ético hacia la estética, a explorar las posibilidades de dicha herencia. ¿En qué termina su exploración? En la exaltación del valor del hedonismo narrativo, y en el compromiso innegociable frente al lector. Bolaño escribe para ser leído, y aunque esto suene a tautología, incluso a demagogia, hay que diferenciar el interés por ser leído al interés por ser consumido, y marcar la distancia que va de la experiencia comercial y social de hablar sobre un libro, a la experiencia estética de cruzar el puente de la literatura asomándose al abismo de la realidad.

La forma de la obra, ya sin tener en cuenta al autor, permite el juego y la lectura desde un estructuralismo amable. Es decir, la posibilidad de permitir que la obra indique el método para leer su estructura, y la ruta para analizarla e interpretarla. Las tablas que se elaboraron sobre la primera y la cuarta partes son resultado del juego. El proceso de numerar, separar, agrupar, permite que la mirada se detenga en zonas de la forma que están poco iluminadas. Luego de observarlas y proponer una interpretación, la evidencia constante es la de que *2666* es una obra abierta que mantiene la fuga narrativa como una de sus estrategias características: ni los microrelatos, ni los relatos, ni los macrorelatos arriban a una “solución”. Jugando ahora a emular a Barry Seaman podría decir que la narrativa de Bolaño es semejante a un mapa de los cielos en donde cada estrella puede ser contemplada y cuya luz emite un mensaje que se agota en su unicidad; de igual manera, un grupo de estrellas que juntas conforman una constelación narrativa no pueden explicar ni el espacio que ocupan ni el diseño que forman ni su propia esencia; finalmente, la obra toda se hace galaxia de relatos que son sólo la apariencia de algo más, de una verdad o realidad inalcanzable pues terminada su lectura ya no existe.

Cada parte de la novela repite una actitud frente al tiempo y al espacio que es consecuencia de ese interés fundamental por la dosificación temática: el tiempo debe considerarse en dos niveles, siendo el primero, el de la microdiégesis, un tiempo cronológico, cuyo efecto, debido a la fractalidad, es el de la discontinuidad; este es el segundo nivel, el del relato y el macrorelato. Como una metaficción cronológica que sólo se sostiene en cada nivel de narración, la obra y su autor dejan ver una ética y una estética del tiempo: nada puede contra él. Anticipar información y volver atrás para explicar o justificar un evento o una decisión no es más que una torpe ilusión humana. Si el relato quiere

abordar el abismo para hacerlo perceptible no puede anular sus leyes. El tiempo sólo puede romperse cambiando de nivel de realidad, entrando en la metaficción, en donde, sin embargo, seguirá ejerciendo su fuerza ingobernable; somos hijos de la historia.

El espacio, en cambio permanente, está diseñado como un mapa sobre el que los personajes se mueven. Una mapa en tres dimensiones a la manera de los mapas que enseñaba Carl Sagan en su programa *Cosmos* y que tendían a hundirse debido a la presencia de los planetas. En *2666* el mapa posee un poderoso centro, una estrella negra que ejerce su atracción sobre todos los relatos. Los movimientos pendulares, lineales, inesperados de los personajes concluirán en Santa Teresa, la ciudad de los cadáveres florecidos. Esta ciudad, soñada como cráter y como desierto, claramente marca un límite; los personajes que caminan alrededor del cráter, al borde del abismo, pueden observar o caer al caos de la libertad que contiene. ¿Qué pasa con aquellos que meten la cabeza en el cráter para ver lo que hay adentro? ¿Verán el infierno dantesco? ¿Estamos ante una reversión de la comedia humana en donde hay desierto en el lugar en que debería haber paraíso?

El estudio hecho a la forma sólo se acercó con timidez a la figura del narrador. ¿Qué abordaría una lectura rigurosa de la voz narrativa? Al enfrentar una novela de las dimensiones de *2666* las zonas poco iluminadas siempre contendrán pequeños y reveladores tesoros. Considero que la disección de las estrategias de narración que emplea Bolaño ampliaría la comprensión de la novela como producto estético y la admiración del genio creador que hay tras ella.

El segundo objetivo de este trabajo fue *Reconocer los elementos narrativos que constituyen y diferencian los dos grandes bloques de la obra: el de la razón y el de la otra racionalidad*. El esfuerzo de lectura consistió aquí en buscar y definir una serie de isotopías que constituyen el entorno estético y temático de la novela, y que a la vez dan forma a dos grandes bloques: primero el de la realidad lógica, el mundo académico en donde priman las ideas, y luego el de la realidad otra, el mundo de la intemperie en donde priman los instintos y en donde la vida está en juego permanentemente.

Bolaño construye una pantalla de televisión rota que, como en el sueño de Florita Almada, sigue transmitiendo imágenes en cada fragmento con autonomía de los demás y a la vez relacionándose con el todo. Dichas imágenes pertenecen a los dos rangos arriba

nombrados y determinan la realidad que se relata. Esta fue la labor durante la escritura del segundo capítulo: comprender qué relató Bolaño, por qué, y cómo lo relatado obedece a una forma. Así, la construcción de los personajes, por ejemplo, deja ver la ruta escogida por el autor, que es reflejo de la mirada al abismo que nos quiere transmitir: desde el académico hasta el escritor hay un camino de exposición al caos y al dolor, -casi siempre de los otros-, y cuyas etapas intermedias son el periodista y el detective.

Todos personajes positivos, todos héroes dentro del horror latinoamericano. El chileno remarca el valor del arte y de la vida sobre la muerte, lo que no significa que se dé la espalda a la destrucción y a la decadencia. Los críticos que, desde su lectura a la obra de Bolaño, quieren equiparar al escritor ficcional con el asesino están contaminados por una suerte de narrativa negra, así como por la, en apariencia, incontenible marea de crímenes que son puestos en escena por el autor. Tal como el chileno lo manifestó en sus declaraciones y en sus escritos no literarios, su obra está del lado del arte apolíneo, aunque explore las formas dionisiacas del mal.

Por otro lado, la lectura dejó ver que esta diferencia entre la realidad racional y la realidad otra, desde una perspectiva conceptual, es sólo metodológica y que no determina tonos ni perspectivas en la narración. Las dos realidades coexisten en toda la novela, pero es claro también que en determinados momentos una de las dos prima sobre la otra. El concepto que reúne este enfoque estético es el del *movimiento aparente*. Finalmente, se debe mencionar que algunas de estas isotopías, las más importantes, responden a una necesidad de la forma. Tal es el caso de la presencia de los sueños en la novela; su aporte a la narración y a la estética de la obra recorre tres derroteros: uno apoyar y permitir la dosificación temática, otro constituirse en espacio de fuga del lector en el que pueda activar sus estrategias interpretativas y proponer significados que a la larga no afectarán la realidad de la novela; es decir, la presencia de los sueños le permite al lector jugar a ser detective. El tercer derrotero es el del hedonismo narrativo, el placer de contar hasta los sueños.

Durante el ejercicio de determinación y análisis de las isotopías se llegó también a la identificación de la forma abismal del relato por medio del juego de los espejos y los reflejos. Este aspecto se constituye en terreno poco explorado en el estudio de la novela y cuyos acercamientos no han logrado abandonar la mirada psicoanalítica o antropológica. Entonces, falta por hacer la revisión exhaustiva de las formas y los tipos de reflejos y de

espejos como recurso narrativo. ¿Esta exploración dejará ver que la novela está diseñada como un laberinto borgiano?

El tercer objetivo: *identificar en La parte de Fate los elementos narrativos que la conforman como espacio ficcional y discursivo de tránsito entre la razón y la otra racionalidad*, y el cuarto: *explorar el papel del cine en toda la obra, y en La parte de Fate como base para la conformación del escenario de duerme vela* se desarrollaron en el tercer y último capítulo de este trabajo. Con el desarrollo de estos dos objetivos se hizo evidente que trabajar *La parte de Fate* como una novela bisagra no da para una tesis completa, como en un lejano principio fue la idea original del presente ejercicio. Básicamente porque se llega a un punto en el análisis en que no se puede avanzar; ya no hay más que decir a menos que se empiecen a repetir ideas y a realizar conexiones forzadas. El ejercicio de lectura de esta tesis dejó ver que esta tercera parte de la novela posee un funcionamiento ficcional diferente al de las otras cuatro, y que su forma es nebulosa, llena de incertidumbres; en donde toda la realidad está presentada como una zona a punto de modificarse. Un territorio de paso. En este orden de ideas, el tercer capítulo de esta tesis que se pensó como el desarrollo de la reflexión sobre la bisagra terminó siendo una exploración a otras formas de acercamiento crítico o analítico a la novela, dentro de las cuales se incluyó ésta.

Así pues, al tercer capítulo se anexó la idea de una “coda” en la que se iba a hablar del cine en la novela y especialmente de su presencia en *La parte de Fate*. Luego del ejercicio se evidenciaron un par de situaciones narrativas: la primera es que en la construcción de esa realidad bisagra el cine es parte constitutiva, es decir, que estudiar por separado la bisagra y el cine conduciría a repetir lo que ya se había dicho, o a dejar incompletos dos acercamientos a la obra. El cine, el movimiento aparente, *es* la bisagra; por eso la presencia reiterada y de orden ambiental y diegético de este en la tercera parte de la novela. Ahora, para darle continuidad y coherencia al análisis era necesario revisar la presencia del cine en las otras cuatro partes. Los resultados son tímidos porque la presencia es escasa. Aparte de una mención detallada a la primera escena de una película de horror japonés y su conexión con la amistad de Pelletier y Espinoza, y que no deja de ser otra forma de hedonismo narrativo, el cine no pasa de ser una ligera mención de algún personaje, o un recurso retórico del narrador. Es en *La parte de Fate* en donde se desarrolla como potencia narrativa y estética.

Embarcados en el ejercicio del análisis del movimiento aparente se llegó a una idea que personalmente es de las que más satisfacción y placer me generó: si el cine es un caso de movimiento aparente, entonces su origen, la fotografía, la imagen detenida, es un caso de negación de la apariencia; la fotografía podría funcionar como un comentario crítico al cine. Si quería ser consecuente con el proceso de análisis debía mirar también la presencia de la fotografía en la novela. El hallazgo consistió en reconocer que en *2666* aquella tiene su lugar de desarrollo en *La parte de los crímenes*, y que siguiendo la línea argumentativa que ve en el cine la estructura reflejo de la bisagra, se podía proponer la fotografía como la forma que refleja ética y estéticamente la cuarta parte: la imagen que detiene el tiempo y anula el deterioro; la forma de representación que está más cerca a la reproducción, que no pretende imitar la realidad sino contenerla. Al igual que con el cine y las partes de la novela, la fotografía aparece sólo de manera anecdótica fuera de *La parte de los crímenes*.

Este capítulo, cuyo centro es la imagen, adolece de una reflexión profunda sobre su filosofía. Pretender involucrarla en el presente trabajo, o querer desarrollarla hubiera llevado a la falta de unidad en el capítulo, y en general en la tesis. La razón, considero, es que el análisis y el diálogo entre los usos de la imagen en la novela y la filosofía de la reproducción técnica de la realidad requieren un enorme tiempo y espacio para poder llegar a conclusiones valiosas. Queda entonces evidenciada una posibilidad de diálogo entre las ideas de Walter Benjamin, Roland Barthes y otros pensadores del siglo XX, y la presencia y uso de la fotografía en la novela. Queda también por hacer un juego divertidísimo pero sólo posible para un apasionado al cine, esto es la búsqueda y el reconocimiento de lo que Bolaño tomó de las grandes obras cinematográficas y de las obras cinematográficas menores –seguramente habrá más presencia de las segundas que de las primeras–; los homenajes y los saqueos de todo artista; ya lo dejó claro él a través de uno de sus personajes pasajeros de la quinta parte, quien habla a través del narrador: el arte es un acto de plagio inconsciente. Al crear replicamos a los grandes y a los genios.

¿Cuántos microrelatos se narran en *2666*? ¿En qué temáticas o formas se pueden agrupar? ¿Qué revela esto sobre la forma de creación del chileno? ¿De qué manera esta última novela, muy propia y sólo un poco póstuma, es la reunión, la obra final y absoluta de un universo estético que él diseñó e inició décadas antes de su muerte? ¿Cuántas posibilidades en las formas de análisis e interpretación permite un megarelató como *2666*?

Mi observación final es que esta novela como producto literario aún tiene mucho que decir, pequeñas gemas que sólo el crítico riguroso y obsesivo podrá sacar a la luz. Una última pregunta: ¿cuánto va a durar la obra de Roberto Bolaño antes de que la dejen de editar, de estudiar, de leer, de recordar? En las siguientes palabras del chileno parece bailar la respuesta más simple: “Es una novela sobre México, pero en realidad, como toda gran novela, de lo que verdaderamente trata es sobre el paso del tiempo, sobre la posibilidad e imposibilidad de los sueños. Y también trata, en un plano casi secreto, sobre el arte de hacer literatura, aunque muy pocos se den cuenta de eso” (2006, p. 310); y aunque parece hablar de *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, o *2666*, se refiere a *Mantra* una novela del argentino Rodrigo Fresán. Bolaño experto jugador de los espejos y los reflejos al hablar de la creación de otro está refiriéndose a su obra.

Finalmente es preciso mencionar el temido valor ético de la literatura del chileno. El fantasma del compromiso social que siempre se elude pero que, siguiendo a George Steiner, con Bolaño sale a la superficie de su creación para prender las alarmas sobre la necesidad y la debilidad de nuestra “inteligencia moral”. Las obras de Bolaño nos llevan, sin ningún tipo de coerción o engaño, a volver sobre los cuestionamientos y las preocupaciones más actuales. A que, como lectores de novelas, miremos de frente y por primera vez tales situaciones. De nuevo, al hablar de otros está hablando de sí mismo; vanidoso, inseguro, dinamitero, quiere molestar a los chilenos del presente hablando para los latinoamericanos del futuro: “Ellos se enfrentarán, algunos hombro con hombro y otros más solos que la una, al reto de hacer de la literatura chilena algo razonable y visionario, un ejercicio de inteligencia, de aventura y de tolerancia. Si la literatura no es esto más placer, ¿qué demonios es?” (2006, p. 105).

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006), (s.t.), en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 123.
- Andonie, C. (2006), (s.t.), en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, p. 92.
- Aussenac, D. (2006), (s.t.), en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 111.
- Becker, N. (2010), *Pervivencia del autor en la obra 2666 de Roberto Bolaño. El autor en la novela contemporánea* [Tesis de licenciada en literatura creativa], Santiago, Universidad Diego Portales. Facultad de comunicación y letras escuela de literatura creativa.
- Benjamin, W. (1973), “Tesis de la filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 175-191.
- Bolaño, R. (1999), entrevistado por Warnken, C., en (s.a.), (2010, 22 de junio), *Archivo Bolaño* [en línea], disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html>, recuperado: 18 de octubre de 2012.
- _____. (2002), *Amberes*, Barcelona, Anagrama.
- _____. (2006), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- _____. (2007), *2666*, Barcelona, Anagrama.
- _____. (2009), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bustillo, C. (1995), *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Vadell Hermanos.

- _____. (1997), *La aventura metaficcional*, Caracas, Equinoccio.
- Boullosa, C. (2002), “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en Manzoni, C. (comp.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 103-113.
- Calabrese, O. (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Coetzee, J.M. (2009), *Desgracia*, Barcelona. Debolsillo.
- Companys Tena, M. (2010), *Identidad en Crisis y Estética de La Fragmentariedad en La Novela de Roberto Bolaño* [Tesis de doctorado en teoría de la literatura y literatura comparada], Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de filología española.
- Corro Pemjean, P. (2005). “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, núm. 38, pp. 121-133.
- Dällenbach, L. (1991) *El relato especular*, Madrid, Visor.
- De los Ríos, V. (2008), “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, E. y Faverón G. (comps. y edits), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 237-258.
- Donoso Macaya, A. (2009, december), “Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 62, num. 2, pp. 125-142.
- Echavarría, I. (2008), “Bolaño extraterritorial”, en Paz Soldán, E. y Faverón, G. (comps. y edits.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 431-445.
- Elmore, P. (2008), “2666: la autoría en el tiempo del límite”, en Paz Soldán, E. y Faverón G. (comps. y edits), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 259-292.
- Espinosa, P. (2003), “Estudio preliminar”, en Espinosa, P. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 13-32.

- Franco, J. (2009, december), “Questions for Bolaño”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, nums. 2–3, pp. 207-217.
- Franz, C. (2008), “‘Una tristeza insoportable’. Ocho hipótesis sobre la mela-chole de B.”, en Paz Soldán, E. y Faverón, G. (comps. y edits.), *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 103-115.
- Galdo, J. C. (2005), “Fronteras del mal / genealogías del horror. 2666 de Roberto Bolaño”, en *Hipertexto*, núm. 2, pp. 23-34.
- García, J. A. (2009), *Acción, relato, discurso*. Universidad de Zaragoza, [en línea], disponible en: http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/ard/
- García, L. (2006), (s.t.), en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, p. 99.
- Genette, G. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York, Ithaca.
- Gutiérrez, R. (2010), *De la literatura como un oficio peligroso: Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño* [Tesis de posgraduación en Letras], Río de Janeiro, Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Departamento de Letras.
- Hutcheon, L. (2005a), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.
- _____. (2005b), “Re-presenting the past”, en *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, pp. 59-88.
- Imre, K. (2007), *La lengua exiliada*, Madrid, Taurus.
- Iser, W. (1987), “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en Mayoral, J. (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, pp. 215-243

- Levinson, B. (2009, december), “Case closed: madness and dissociation in 2666”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, nums. 2–3, pp. 177-191.
- Lipovetsky, G. (2010), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- Morales, L. (2008), “Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza”, en *Atenea*, núm. 497, pp. 51-77.
- Muniz, G. (2010), “El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto bolaño”, en *Revista Hispánica Moderna*, núm. 63, pp. 35-49.
- Onega, S. y García Landa, A. (Edits.), (1996), “Voice”, en *Narratology: An Introduction*, New York, Longman, pp. 172-189.
- Orosz, D. (2006). (s.t.), en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 122-123.
- Parodi, R. (s.f.), “Clase 2. Un mundo de imágenes” [en línea], disponible en: <http://www.goethe.de/mmo/priv/6376159-STANDARD.PDF>, recuperado: 10 de noviembre de 2012.
- Paz Soldán, E. (2008), “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis” [introducción], en Paz Soldán, E. y Faverón G. (comps. y edits), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 11-30.
- Pinto, R. (2006), “Nunca creí que llegaría a ser tan viejo”, en Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 82-86.
- Rivera de la Cuadra, P. (2008), “Santa Teresa: ciudad-moridero en 2666”, en *Revista de Filología Románica*, anejo VI, pp. 179-186.
- Rodley, C. (2001), *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba Editorial.

- Rosso, E. (2002), “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, en Manzoni, C. (comp.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 133-143.
- Sontag, S. (2008), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Steiner, G. (1992), *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa.
- _____. (2003), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa.
- Swinburn, D. (2006), “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”, en: Braithwaite, A. (comp. y edit.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 73-78.
- Vargas Llosa, M. (2011), “Los vasos comunicantes”, en *Cartas a un joven novelista*, Madrid, Alfaguara, pp. 125-133.
- Villalobos-Ruminott, S. (2009, december), “A kind of hell: Roberto bolaño and the return of world literatura”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, nums. 2–3, pp. 193-205
- Villoro, J. (2008), “La batalla futura”, en Paz Soldán, E. y Faverón, G. (comps. y edits.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 73-89.

Apéndices

Tabla 1. Bloques e historias en *La parte de los críticos*

Número	Historia	Categoría
0	Historia de la ausencia invisibilidad de Archimboldi: la nada	
1	Historia de Pelletier	Principal
2	Historia de Morini	Principal
3	Historia de Espinoza	Principal
4	Historia de Norton	Principal
5	Historia de los congresos	Principal
6	Historia del periodista suave	Pista
7	Historia de la mujer rica alemana	Dosificación temática y estética Conexión con el cauce
8	Historia de los Bubis	Pista
9	Historia del despertar amoroso	Dosificación temática
10	Historia de la película de terror	Dosificación temática y estética Conexión con el cauce
11	Historia del amor y el deseo entre Pelletier, Espinoza y Norton	Dosificación temática
12	Historia de la soledad y sutil enfermedad de Morini	Dosificación temática
13	Historia del mendigo de Londres	Dosificación temática
14	Historia de Edwin Johns, quien se cercenó la mano de trabajo por cuestiones de inversión, de dinero, de flujo de capital	Dosificación temática
15	Historia del taxista paquistaní agredido hasta el éxtasis	Dosificación temática Conexión con el cauce
16	Historia de la búsqueda de la tranquilidad a través de las putas	Dosificación temática
17	Historia de la visita de los tres críticos hombres al manicomio de Edwin Johns	Dosificación temática
18	Historia de la desaparición de Morini	Dosificación temática
19	Historia del fantasma de la abuela inglés	Dosificación temática
20	Historia del intelectual mexicano apodado El Cerdo, y el periplo de Archimboldi en	Principal

	el D.F.	
21	Historia de los porteros y los taxistas en el D.F.	Dosificación temática Conexión con el cauce
22	Historia de la agonía de la búsqueda	Principal
23	Historia de Amalfitano	Dosificación temática
24	Historia de los intelectuales latinoamericanos	Dosificación temática
25	Historia de las excursiones y la intrascendencia	Principal
26	Historia de la vendedora de alfombras y sarapes	Dosificación temática
27	Historia de Norton y Morini	Dosificación temática

Tabla 2. Cuadros narrativos en *La parte de los crímenes*

Cuadro	Bloque temático	Comienza con:
1	Apertura	La muerta apareció en un pequeño descampado...
2	Introducción	Esto ocurrió en 1993...
3	Reporte forense	La identificación de...
4	Asesinato	Cinco días después...
5	Reporte forense	A mediados de febrero...
6	Asesinato	En marzo...
7	Investigación	El asesinato de Isabel Urrea...
8	Asesinato	Un mes después...
9	Investigación	La mujer se llamaba...
10	Reporte forense	Al mes siguiente...
11	Reporte forense	La primera muerta de mayo...
12	Penitente Endemoniado	En mayo ya no murió...
13	Penitente Endemoniado	El caso le fue confiado...
14	Penitente Endemoniado	Esa noche el desconocido...
15	Penitente Endemoniado	El ataque a las iglesias...
16	Penitente Endemoniado	Dos días después...
17	Penitente Endemoniado	Tres días después...
18	Penitente Endemoniado	Esta vez el penitente se desmadró, dijo...
19	Reporte forense	En junio murió...
20	Reporte forense	El principal sospechoso...
21	Reporte forense	La última muerta...
22	Elipsis	En julio no hubo...
23	Sergio González	Por aquellos días...
24	Sergio González	Al día siguiente...
25	Sergio González	Las iglesias que el penitente...
26	Sergio González	Al día siguiente...
27	Juan de Dios y Elvira	¿Qué es sacrofobia?, le dijo...
28	Juan de Dios y Elvira	Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo...
29	Juan de Dios y Elvira	Pocos días antes...
30	Lalo Cura	Por aquellos días...
31	Lalo Cura	El muchacho se sentó a su lado...
32	Lalo Cura	Esa noche...
33	Lalo Cura	Esa noche...
34	Lalo Cura	Esa noche...
35	Reporte forense	En septiembre...

36	Reporte forense	En el mismo mes de septiembre...
37	Reporte forense	En octubre...
38	Reporte forense	En octubre, también...
39	Reporte forense	A mediados del mes de noviembre...
40	Asesinato	El veinte de diciembre...
41	Lalo Cura	Antes de que acabara el año...
42	Lalo Cura	Veinte minutos después...
43	Lalo Cura	Un mes después...
44	Reporte forense	La primera mujer muerta del año 1994...
45	Reporte forense	La siguiente muerta...
46	Investigación	Dos de las compañeras de...
47	Reporte forense	La siguiente muerta...
48	Lalo Cura	Por aquel entonces...
49	Penitente Endemoniado	También, por aquellos días...
50	Harry Magaña	La siguiente muerta ...
51	Harry Magaña	Ese día encontraron a...
52	Reporte forense	La siguiente muerta...
53	Reporte forense	Dos semanas después...
54	Reporte forense	En la misma colonia...
55	Harry Magaña	En julio de 1994 no murió ninguna...
56	Fuga - La Vaca	La siguiente muerta...
57	Fuga - La Vaca	Poco después...
58	Harry Magaña	Durante los días...
59	Juan de Dios y Elvira	Por aquellos días...
60	Harry Magaña	Vamos a leer cartas, Harry, dijo...
61	Juan de Dios y Elvira	A veces...
62	Reporte forense	La Vaca murió en agosto...
63	Juan de Dios y Elvira	A veces...
64	Reporte forense	En noviembre...
65	Juan de Dios y Elvira	A veces...
66	Reporte forense	En el mismo mes de noviembre...
67	Florita Almada	También por aquellos días apareció...
68	Lalo Cura	Por aquellos días...
69	Harry Magaña	Antes de que acabara el año 1994...
70	Harry Magaña	Le costó llegar a la calle...
71	Reporte forense	El año de 1995...
72	Reporte forense	El quince de enero...
73	Reporte forense	En febrero...

74	Reporte forense	En marzo...
75	Reporte forense	La segunda muerte apareció...
76	Harry Magaña	En mayo...
77	Harry Magaña	En agosto...
78	Florita Almada	Por lo que respecta a...
79	Reporte forense	Por lo que respecta a...
80	Epifanio	Esos putos judiciales siempre dejan los casos sin aclarar, le dijo...
81	Reporte forense	En los primeros días de septiembre...
82	Sergio González	Por aquellas fechas...
83	Reporte forense	El mes de septiembre aún guardaba...
84	Reporte forense	El mismo día que encontraron a la desconocida...
85	Reporte forense	A finales de septiembre fue encontrado...
86	Epifanio	Mientras los crímenes se sucedían...
87	Política	La vida es dura, dijo...
88	Juan de Dios y Elvira	Juan de Dios Martínez no fue invitado...
89	Lalo Cura	¿Así que Pedro Rengifo es narcotraficante?, dijo...
90	Sociales	En octubre no apareció...
91	Epifanio	Güero y muy alto...
92	Epifanio	Después de cerrar la tienda...
93	Epifanio	Una hora después se fueron...
94	Epifanio	La siguiente visita que le hizo...
95	Epifanio	Por intermedio de un amigo ...
96	Epifanio	Dos días más tarde...
97	Klaus Haas	El interrogatorio de Klaus Haas...
98	Klaus Haas	Mientras estuvo en la comisaría...
99	Klaus Haas	En la cárcel de Santa Teresa...
100	Klaus Haas	Cuando Epifanio fue a visitar...
101	Klaus Haas	Los presos de las celdas...
102	Klaus Haas	La primera vez que fue...
103	Klaus Haas	Los amigos de Haas...
104	Klaus Haas	Cuando Haas fue trasladado...
105	Klaus Haas	Una semana más tarde...
106	Klaus Haas	Haas compartía la celda...
107	Klaus Haas	Como Farfán era el más fuerte...
108	Klaus Haas	Haas no entendía como una verga...
109	Klaus Haas	Violar mujeres y luego matarlas...
110	Sergio González	Al cabo de quince días...

111	Klaus Haas	La rueda de prensa de Haas...
112	Sergio González	Aquella noche después...
113	Narcotráfico	Esa misma noche el judicial...
114	Narcotráfico	Enrique Hernández...
115	Narcotráfico	¿Por qué Enriquito Hernández...
116	Reporte forense	En octubre de 1995 no apareció...
117	Reporte forense	El veinte de noviembre...
118	Reporte forense	Cuatro días después...
119	Reporte forense	En diciembre...
120	Reporte forense	Las dos siguientes muertas...
121	Asesinato	La segunda muerta de diciembre...
122	Otras muertes	En enero de 1996...
123	Reporte forense	A principios de febrero...
124	Reporte forense	La siguiente muerte fue...
125	Reporte forense	Pocos días después...
126	Reporte forense	Una semana después del hallazgo...
127	Reporte forense	Casi al mismo tiempo...
128	Reporte forense	Cuando ya finalizaba marzo...
129	Reporte forense	La segunda víctima de aquel día...
130	Florita Almada	El dos de abril...
131	Florita Almada	El programa de florita...
132	Reporte forense	La primera semana de abril...
133	Sociales	En mayo de 1996...
134	Asesinato	En junio fue asesinada...
135	Reporte forense	Pocos días después...
136	Reporte forense	A finales de junio...
137	Lalo Cura	Toda vida, le dijo...
138	Asesinato	La muerta se llamaba...
139	Sociales	En los medios de comunicación...
140	Juan de Dios y Elvira	A veces Elvira Campos...
141	Reporte forense	En julio se encontró...
142	Reporte forense	Poco después, cerca de la línea fronteriza...
143	Reporte forense	Poco después, en un callejón...
144	Reporte forense	A finales de julio unos niños...
145	Reporte forense	Del uno al quince de agosto...
146	Suicidio	El diecisiete de agosto...
147	Reporte forense	El veinte de agosto...
148	Suicidio	¿Por qué se suicidó la profesora...

149	Asesinato	La siguiente muerte fue...
150	Suicidio	¿Qué era lo que la profesora no soportaba?...
151	Reporte forense	En septiembre casi no hubo asesinatos...
152	Reporte forense	En octubre se encontró...
153	Cárcel	En octubre, asimismo...
154	Asesinato	A principios de noviembre...
155	Cárcel	La noticia apenas ocupó...
156	Klaus Haas	Cuando al mediodía lo fue a ver...
157	Reporte forense	A mediados de noviembre...
158	Reporte forense	Tres días después del hallazgo...
159	Lalo Cura	Cuando Epifanio le preguntó...
160	Asesinato	En diciembre, y estas fueron...
161	Juan de Dios	Durante muchos días...
162	Juan de Dios y Elvira	Cuando le contó a Elvira Campos...
163	Cine snuff	Al finalizar el año 1996...
164	Captura	En enero de 1997...
165	Sergio González	Una noche, mientras leía...
166	Otras muertes	Tras la detención en enero...
167	Cine snuff	En enero, el corresponsal...
168	Reporte forense	La segunda semana de marzo...
169	Reporte forense	Cuatro días después del hallazgo...
170	Reporte forense	Dos días después de hallarse...
171	Reporte forense	Tres días después del hallazgo...
172	Reporte forense	En la última semana...
173	Reporte forense	Al día siguiente...
174	Reporte forense	El último día de marzo...
175	Sociales	Los tres forenses de Santa Teresa...
176	Vórtice	A esa misma hora los policías...
177	Vórtice	La mañana de los chistes de mujeres...
178	Lalo Cura	Hábleme de su genealogía...
179	Lalo Cura	Vivir en este desierto, pensó...
180	Sergio González	Las muertes de marzo propiciaron...
181	Reporte forense	El seis de abril...
182	Sergio González	Sergio González entrevistó...
183	Sergio González	Al día siguiente vio a Hass...
184	Sergio González	La madre de Michele Sánchez...
185	Klaus Haas	A Hass le gustaba sentarse...
186	Sergio González	Según la encargada de delitos...

187	Reporte forense	El doce de abril...
188	Sergio González	Sin que supiera muy bien por qué...
189	Sergio González	Después de comer, cuando ambos...
190	Reporte forense	En mayo asesinaron en su propio...
191	Sergio González	Florita en persona les abrió...
192	Asesinato	El uno de junio...
193	Klaus Haas	En junio Klaus Haas...
194	Reporte forense	En junio, pocos días después...
195	Klaus Haas	Junto a Haas, mirando al frente...
196	Reporte forense	En julio se halló el cuerpo...
197	Kessler	A finales de julio...
198	Klaus Haas	Les voy a decir quien...
199	Reporte forense	En septiembre encontraron...
200	Kessler	¿Quién invita a Albert Kessler?...
201	Klaus Haas	Hass dijo: he estado investigando...
202	Reporte forense	En septiembre, en un descampado...
203	Kessler	El señor Albert Kessler...
204	Klaus Haas	El nombre, dijo el periodista...
205	Reporte forense	El siete de octubre...
206	Kessler	1997 fue un buen año...
207	Klaus Haas	Lo vi una sola vez, dijo Haas...
208	Reporte forense	El diez de octubre...
209	Azucena	La noche antes de que llegara...
210	Kessler	Primero voló a Tucson...
211	Klaus Haas	Son de Sonora, dijo Hass...
212	Reporte forense	El diez de octubre...
213	Azucena	El mercedes entró en la colonia...
214	Kessler	El mismo día de su llegada...
215	Klaus Haas	¿Y tú que pruebas tienes...
216	Reporte forense	El catorce de octubre...
217	Azucena	Hubo varias épocas, dijo...
218	Kessler	Aquella noche a Kessler...
219	Klaus Haas	El que empezó a matar fue...
220	Reporte forense	En los primeros días de noviembre...
221	Azucena	A los doce años dejamos...
222	Kessler	A las siete de la mañana...
223	Klaus Haas	¿Y tú Klaus, desde cuando...
224	Reporte forense	El doce de noviembre...

225	Azucena	A los diecinueve años...
226	Kessler	Aquel día Kessler...
227	Klaus Haas	¿Y usted qué piensa...
228	Reporte forense	El dieciséis de noviembre...
229	Azucena	Kelly reapareció...
230	Kessler	El basurero de El Chile...
231	Klaus Haas	Cuando los periodistas...
232	Reporte forense	El veinticinco de noviembre...
233	Azucena	Por supuesto, un día...
234	Kessler	La primera conferencia...
235	Klaus Haas	La noticia con la declaración...
236	Reporte forense	El uno de diciembre...
237	Azucena	La realidad es como un padrote...
238	Mary-Sue	Una semana más tarde...
239	Reporte forense	El tres de diciembre...
240	Azucena	Tres meses después...
241	Mary-Sue	Mary-Sue Bravo pidió...
242	Reporte forense	El diez de diciembre...
243	Azucena	En total estuve dos noches...
244	Mary-Sue	Una noche Mary-Sue...
245	Asesinato	El quince de diciembre...
246	Azucena	Durante dos años tuve...
247	Mary-Sue	Durante unos días, desde la redacción...
248	Reporte forense	El diecinueve de diciembre...
249	Azucena	¿Qué es o qué quiero...
250	Reporte forense	El último caso del año 1997... Esta es la última entrada, el último cuadro de <i>La parte de los crímenes</i> que termina exactamente con la siguiente imagen: “Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse” (p. 791).

Figura 1. La literatura como puente



Nota para la figura “la literatura como puente”:

Digamos que la existencia es el camino y que en éste se encuentra un abismo, un precipicio. Pocos se aventuran a mirar hacia abajo, o a mantenerse al borde en dirección a lo oscuro manteniendo los ojos bien abiertos. Los llamados a hacerlo son los artistas. Ellos tienen la misión de poner orden al caos y el azar que constituyen a la historia y a la trama; esos puentes tienen dos funciones: permitir que todos puedan mirar hacia abajo, hacia el precipicio, y lograr que la experiencia humana continúe a través del camino de la existencia.