



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

---

**Programa de Posgrado en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas**

**La problematización de los géneros discursivos en 2666  
de Roberto Bolaño**

**TESIS**

**Que para obtener el grado de  
Doctora en Letras**

**Presenta**

**Daniella Bettina Blejer Eder**

**Directora de tesis:**

**Mtra. Françoise Perus Cointet**



**México D.F.,**

**Noviembre 2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A lo largo de la elaboración de esta tesis tuve la suerte de contar con el apoyo de un Comité Tutor que con paciencia y sabiduría me encaminó hacia su culminación.

La Mtra. Françoise Perus, directora de la tesis, me ayudó con generosidad y exigencia a convertir mis inquietudes e intuiciones en verdaderos objetos de estudio. Agradezco su disposición a siempre leerme y a discutir mis dudas, a compartir sus vastos conocimientos y a preocuparse por mi formación como investigadora y, sobre todo, a ampliar mi horizonte de perspectivas, temas y problemas en el campo de la literatura.

En nuestras conversaciones sobre esta investigación, la Dra. Begoña Pulido me hizo reparar, mediante las minuciosas lecturas que hizo del texto, en la inexactitud de ciertas hipótesis. Su agudeza me ayudó a repensar mis propuestas y a localizar problemáticas que aún no había vislumbrado.

A través de algunas de las consultas, la Dra. Liliana Weinberg me hizo notar la importancia de aterrizar y madurar el proyecto. Agradezco su atinado consejo durante esta investigación y sus puntuales correcciones finales.

Las lecturas que el Dr. Alberto Vital hizo del texto, así como la gentileza de su trato y su generosidad intelectual fueron de gran valor durante los momentos difíciles del proceso. Las consultas, conversaciones y la recomendación de lecturas iluminaron la reflexión acerca de los géneros literarios y de la novela multigenérica desde una perspectiva contemporánea.

El llamado de atención de Adriana De Teresa en torno a la necesidad de emplear la narratología en este proyecto de investigación fue de gran importancia en la medida en que posibilitó que el trabajo tuviera mayor orden y rigor.

Además del Comité Tutor, tuve la fortuna de contar con otros interlocutores, especialmente mi mamá, Rita Eder, quien me ayudó a pensar las relaciones entre la literatura y el arte desde una perspectiva transdisciplinar. Mi trabajo de investigación se enriqueció de su punto de vista de historiadora del arte, así como de la recomendación de lecturas provenientes de otros campos.

Agradezco a mis colegas y amigos --entre ellos Concepción González, Florencia Zozaya, Velebita Koricancic, Tania Favela, Luis Inclán, Felipe Ríos, Eugenio Santangelo y Karla Urbano-- la oportunidad de compartir conocimientos, textos e ideas y el entusiasmo por la narrativa de Roberto Bolaño.

A mis padres, Juan y Rita, quienes me mostraron con el ejemplo lo que es ser un intelectual pero, sobre todo, lo que es ser una persona profundamente humana; gracias por su calidez, finesa y maravilloso sentido del humor.

A mi querida hermana Andrea por su sabiduría y cariño y por siempre recordarme lo que es en verdad importante en la vida.

Dedico esta tesis a Daniel y a mis hijas Talia y Muriel. Gracias por todo su apoyo y solidaridad, por darme el tiempo y el espacio para trabajar y, especialmente, por compartir conmigo este proceso.

## Índice

<b>Preámbulo: el problema de la recepción de 2666</b> .....	1
<b>Introducción</b> .....	8
<b><u>I. Los géneros discursivos, modelizadores del objeto de reflexión</u></b>	
1. El problema de la unidad artística .....	22
1.1 Lo continuo y lo discontinuo en la trama. ....	26
1.2 La disociación en la figuración artística de los personajes .....	52
1.3 El sistema metafórico en la construcción de la imagen cronotópica de Santa Teresa ..	86
1.3.1 Las reencarnaciones de Santa Teresa de Jesús .....	88
1.3.2 Los desencantos .....	98
1.4 Anamorfosis, <i>trompe-l'oeil</i> y otros juegos visuales como modos de significación ...	108
1.5 Mutabilidad en la entonación del narrador incierto .....	127
<b><u>II. Los géneros del discurso, puentes entre el realismo y la vanguardia</u></b>	
2.1 La dicotomía realismo/vanguardia .....	142
2.2 El género policial y el archivo: la tentativa de insinuar los contornos imprecisos y cambiantes del mundo .....	156
<b>Conclusiones</b> .....	173
<b>Bibliografía</b> .....	178

## **Preámbulo: el problema de la recepción de 2666**

Los debates en torno a la recepción y a la comercialización de la última novela del autor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953- Barcelona, 2003), publicada en 2004, han desplazado una necesaria discusión crítica y reflexiva en torno a su estructura. *2666* está constituida por cinco partes que se comportan como narraciones independientes pero están vinculadas a través de espacios, personajes, temas y perspectivas: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”.

Roberto Bolaño murió de una insuficiencia hepática por lo que dejó inconcluso el final de la última parte de *2666*. Como es sabido, el texto fue entregado al amigo y crítico literario conocedor de su obra, Ignacio Echeverría, a quien el autor nombró albacea. El paratexto de *2666*, “Nota de los herederos del autor”, explica la voluntad de Bolaño: publicar cinco libros, uno por cada parte de la novela, con el fin de facilitar su comercialización y dejar una sucesión favorable a su viuda e hijos. Los herederos, en conjunto con Ignacio Echeverría y Jorge Herralde, decidieron respetar el valor literario de la obra y publicarla íntegra, en un mismo libro, tal y como Bolaño lo hubiese deseado de no haber interferido la preocupación por el futuro económico de su familia.

Es posible que mientras Bolaño intentaba robarle tiempo a la muerte para terminar su obra, problematizara en ella, mediante el personaje de Archiboldi, la mercantilización de la literatura y la fetichización de la figura del escritor. De algún modo Bolaño intuía que la maquinaria editorial tomaría ventaja de su muerte prematura para difundir y comercializar su obra, la cual ya gozaba de cierto reconocimiento entre los círculos literarios hispanoamericanos (obtuvo en vida reconocimientos como el Premio Municipal de Santiago de Chile en 1997, por la compilación de cuentos *Llamadas telefónicas*, y tanto el Herralde --

concedido anualmente en España por la editorial Anagrama-- en 1998, como el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos --otorgado anualmente en Venezuela-- en 1999, por *Los detectives salvajes*). En efecto, *2666* ha sido objeto de un éxito comercial sorprendente a nivel internacional, y ha sido traducida al inglés, francés, sueco, holandés, portugués e italiano.<sup>1</sup> En 2004 la novela póstuma de Bolaño mereció el premio Salambó, galardón cuyo jurado está compuesto por 15 escritores de gran prestigio y es otorgado cada año en Barcelona a la mejor novela escrita en castellano o en catalán; en 2005, recibió el premio Altazor de Literatura, otorgado anualmente en Chile; en 2008, la revista *Time* nombró a *2666* como el libro del año; en 2009, la novela obtuvo en Estados Unidos el máximo galardón del *National Book Critics Circle*, además de que el periódico inglés *The Guardian* -- bajo la tutela del reconocido escritor Kazuo Ishiguro (autor de *The Remains of the Day*)-- la consideró en su lista de mejores libros del año. Con respecto a este fenómeno, Wilfrido Corral en “Un año en la recepción anglosajona de *2666*”, dice:

No todas estas notas y reseñas, a pesar de su evidente entusiasmo, logran desarmar los mitos y realidades del éxito de Bolaño. Como dice el colombiano Alexander Cuadros en otra reseña de *2666*: “La mayoría de la gente no sabe muy bien por qué les gusta Roberto Bolaño”, y extiende esa opinión a la crítica académica (28).

La recepción entusiasta y no siempre crítica en torno a *2666* favoreció el incremento de ventas de libros anteriores, a tal grado que actualmente es posible encontrar en una librería del

---

<sup>1</sup> Para una idea aproximada de la cantidad de ediciones que hay de *2666* véase la información extraída del WorldCat: 43 ediciones: 25 en inglés, nueve en español, cuatro en italiano, dos en francés, una en holandés, una en portugués y una en sueco. En 2009, que es cuando se escribieron la mayoría de las reseñas mencionadas, se localizaron 16 ediciones. (“Formato y ediciones de *2666*”).

aeropuerto internacional de Dallas, entre los *best sellers*, ediciones traducidas al inglés de *Los detectives salvajes*.

La “bolañomanía” no se limitó al ámbito anglosajón, sino que vino a reforzar la fama que ya gozaba el autor en el ámbito de la crítica periodística y académica latinoamericana. Vale la pena señalar que en un primer momento la crítica chilena se centró en el controvertido comportamiento de Bolaño con respecto al *establishment* literario nacional en lugar de concentrarse en su obra. Y es que Bolaño, después de haber estado 25 años fuera de Chile, se dedicó a provocar al medio literario de este país a través de la reprobación pública de su anquilosamiento. Por ejemplo, en “Entrevista con Roberto Bolaño” (2000), Dunia Gras Miravet registra la siguiente declaración del autor:

Yo sigo con atención pero con profundo aburrimiento lo que se produce en Chile, porque realmente lo que se produce está mal, pero muy mal. Chile parece estar condenado a no salir de ese circuito infernal entre Augusto D’Halmar y el peor José Donoso, de todos los José Donoso que hubo. Y que en la época actual vendría a ser un ping-pong infernal entre Skármeta y Luis Sepúlveda. O entre Luis Sepúlveda e Isabel Allende. Es que Chile no es un país de novelistas, ha tenido pocos: Chile es un país de prosistas, que es otra cosa (65).

Declaraciones como la citada le ganaron al autor muestras de repudio local que se materializaron en diversas notas y reseñas periodísticas. Sin embargo, tras ganar el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, Bolaño captó reconocimiento y las reseñas en Chile comenzaron a manifestar un entusiasmo desmedido a su favor. Por ejemplo, en un artículo publicado en el diario *El Mercurio*, el crítico y escritor chileno Camilo Marks declaró:

De modo categórico, no hay un solo novelista del momento, hombre o mujer, comparable con él en cuanto a poder y calidad literarios [...] .Bolaño declaró leer a grandes escritores del presente, mencionando al guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, al mexicano Juan Villoro, al argentino César Aira y al español Enrique Vila-Matas. En realidad, él es muy superior a ellos (“Roberto Bolaño: el esplendor narrativo finisecular”, 123-5).

Un proceso similar ocurre en el ámbito académico, donde el éxito editorial se traduce en una considerable cantidad de tesis universitarias dedicadas al estudio de la obra de Roberto Bolaño,<sup>2</sup> así como en ponencias en congresos de literatura destinados a temas como el exilio, la frontera, el narcotráfico y la globalización, en las que se discute *2666*, así como coloquios dedicados exclusivamente a este autor.<sup>3</sup> En Chile, incluso, la Universidad Diego Portales fundó la “Cátedra Roberto Bolaño” y su intención, explica en la página web, además de rendir homenaje al autor, “aspira a poner en práctica, de forma colectiva, una revisión sobre nuestro pasado, una mirada cuestionadora del presente e iniciar una interrogación acerca del futuro de Chile y del mundo” (“Sobre la Cátedra”).

La profecía del éxito del personaje Archimboldi pareciera materializarse en el éxito póstumo de Bolaño. La afamada crítica cultural Janet Maslin argumentó de manera similar en

---

<sup>2</sup> Entre diversas tesis, se encuentran: Baeza, Ríos Felipe. *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2011. Bieke, Willem. *La literatura y el mal: el caso de 2666 de Roberto Bolaño*. Universidad de Gante, Master Lengua y literatura: dos lenguas (francés-español) Tesina literatura hispánica año lectivo 2007-2008. Bouwman, Gwyn. *Locura y Alienación en 2666 de Roberto Bolaño: Sin Sentido y Destino*. Bachelor *Spaanse Taal en Cultuur*, Universidad Utrecht, 2011. Candia Cáceres. *El paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. Santiago, 2012. Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Tesis de Doctorado en Letras. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Henríquez, Munita Julio. *El sujeto escindido en los relatos de Roberto Bolaño y su reconstrucción a través de la literatura*. Tesis para optar el grado de Magister en Literatura. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007. Sotillo Villanueva, César Andrés. *La interpretación y el fracaso: la crítica literaria como se presente en 2666 de Roberto Bolaño*. Tesis Licenciatura en Literatura Hispánica. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2011.

<sup>3</sup> Por ejemplo, el I Congreso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño (10 al12 de noviembre de 2010 BUAP, Puebla, México).

la reseña que hizo sobre *2666* para el *New York Times*: “Bolaño debe haber sabido que su ‘esfuerzo prodigioso tendría recompensa. Seguramente sabía que dada la naturaleza torrencial, erudita, burlona y autorreferencial de su obra, obtendría algún día la talla de Archiboldi’” (en Corral 28). El mismo Wilfrido Corral afirma en su valoración a la crítica anglosajona a *2666*:

Que *2666* pueda sobrellevar esas cuidadosas lecturas mundiales es la mejor evidencia que su autor es muchísimo más que un excelente estilista hispanoamericano. El lenguaje de su narrativa es tan inmediato, los personajes tan auténticos, que los textos están propulsados por una energía innata, del tipo que hace que los lectores se pregunten: ¿y entonces qué pasó? (47).

En sentido opuesto, el crítico Camilo Marks --quien en el artículo citado previamente había manifestado un desmesurado entusiasmo hacia la obra de Bolaño, particularmente relacionado con *Los detectives salvajes*-- señaló en la reseña a *2666*, publicada en la *Revista de Libros* del periódico *El Mercurio*, la necesidad de mostrarse crítico ante la tan aclamada novela inacabada de Bolaño. A pesar de calificar la obra como valiosa, el crítico declaró: “Hay que decirlo con todas sus letras: *2666* es un mastodonte de mil 200 páginas, centenares de ellas superfluas, prescindibles, sobrecargadas de información innecesaria, en suma, agotadoras hasta para los fanáticos de las novelas largas, como ocurre con este crítico.” (“El mastodonte o la fiesta de los críticos”). Marks señala el incumplimiento por parte de la casa editorial de los últimos deseos del autor y afirma:

Es evidente que *2666* se ha publicado en un formato opuesto al que tenía *in mente* su creador y ello sugiere variadas conjeturas. Para evitar calificarlas diremos, de

paso, que si una probable intención era lograr la deferencia crítica sin contrapesos, ella se ha conseguido de modo rotundo. *2666* ha sido y seguirá siendo, por un largo rato, una fiesta para los críticos. El tiempo dirá si estos aplausos se mantienen o si quienes hoy ovacionan, mañana cambiarán de parecer y continuarán prefiriendo la superior producción previa de Bolaño (“El mastodonte o la fiesta de los críticos”).

Estos juicios tan extremos y distintos entre sí son producto de la miopía implicada en el ejercicio crítico de una obra contemporánea y, a su vez, reflejan la inmediatez de su factura. La novela ha encandilado, en parte, porque plantea la relación de los totalitarismos europeos con el sistema económico global y su alcance en América Latina. Quizás a ello se deba que los primeros acercamientos, tanto por parte de la crítica como de los estudios literarios, se haya ocupado de la temática y no de la problematización planteada por la macroestructura. En relación a esta hipótesis, Wilfrido Corral ha escrito:

Bolaño sí creía en las jerarquías literarias, porque suprimirlas podría engendrar una literatura copista, que se ahoga en la prosa del mundo del cual se quiso escapar [...]. Es en esas negociaciones que se esconde “el secreto del mundo”, no en los asesinatos de Santa Teresa, como insiste la crítica no anglosajona de *2666* (48).

De acuerdo con Wilfrido Corral, pensamos que en *2666* el centro de la reflexión gira alrededor de la literatura y su futuro, de sus múltiples posibilidades y recursos, de su compleja relación con la realidad. Debido al exceso de contenidos y a la complejidad de los mismos, la novela requiere un análisis donde forma y significado sean considerados de manera orgánica.

En este sentido proponemos un estudio minucioso, alejado del inicial ruido mediático que recibieron tanto la obra como su autor.

## I. Introducción

En la obra de Roberto Bolaño la convicción ética de narrar el mal que se centra en el olvido de la violencia totalitaria, viene acompañada de un fuerte deseo de renovación literaria imbricado con un cuestionamiento de la literatura precedente. Los embates de esta batalla, en la cual el autor chileno defiende una postura y trata de forjarse un lugar dentro del horizonte literario contemporáneo latinoamericano,<sup>4</sup> han quedado inscritos a lo largo de toda su obra.

Un ejemplo es el cuento “Sensini”, publicado en *Llamadas telefónicas* (1997), da cuenta de la dificultad y arbitrariedad de las prácticas literarias a través de la amistad epistolar imaginada entre el escritor argentino, exiliado en Madrid, Luis Antonio Sensini --cuyo referente real es el escritor Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922 - Buenos Aires, 1986), exiliado en España tras haber sido encarcelado y torturado por la dictadura militar argentina-- y el narrador del cuento, un poeta chileno joven que reside en Girona (una referencia abiertamente autobiográfica). De una carta a la otra se va tejiendo una memoria entre dos generaciones distintas y es en este nuevo espacio donde Sensini escribe sobre su hijo desaparecido durante la dictadura. La transmisión epistolar que honra la memoria del hijo también comparte con tristeza las inclemencias del mundo literario. El deseo de luchar por el sueño del escritor para dejar testimonio de sí y de sus encuentros con la existencia (pero también de ganarse la vida), lleva a estos escritores a concursar en todos los certámenes literarios. La venganza contra el sistema consiste en presentar el mismo cuento con distintos nombres a diversos certámenes; de ahí que la mujer de Sensini los apodara “los cazadores de cabelleras” (Bolaño, “Sensini”, 28).

---

<sup>4</sup> En un sentido similar Rafael Eduardo Gutiérrez Geraldo señala en su tesis doctoral, *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*: “Bolaño evidencia desde el inicio de su actuación como escritor una fuerte voluntad de intervención en el panorama literario latinoamericano, voluntad de influir en el rumbo estético y político de una literatura, de marcar tendencias, de polemizar, de derrumbar cánones oficiales y de proponer cánones alternativos” (68).

Los ataques del escritor chileno contra el *establishment* literario aparecen de manera más abierta y contundente en otras obras. En el cuento “Carnet de baile”, publicado en *Putas asesinas* (2001), el narrador Arturo Belano (personaje de *Los detectives salvajes* y álgter ego de Bolaño) enumera 69 razones para no bailar con Pablo Neruda. El relato de los cruces entre Belano y la obra del poeta inicia cuando el narrador encuentra el ejemplar de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de su madre. Al llegar a la razón número 37, el narrador cuenta la suerte de las mujeres del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) en Chile, quienes soportaron torturas terribles y sobrevivieron, para años después morir a causa de una irremediable tristeza. Al llegar a la razón 47 el narrador manifiesta, “Lo confieso: no puedo leer el libro de memorias de Neruda sin sentirme mal, fatal. Qué cúmulo de contradicciones. Qué esfuerzos para ocultar y embellecer aquello que tiene el rostro desfigurado. Qué falta de generosidad y qué poco sentido del humor.” (“Carnet de baile”, 214). El cuestionamiento a la literatura posdictadura apunta hacia su poca eficacia para narrar la memoria de las vidas destruidas por la violencia totalitaria. El desprecio advierte la centralidad que conforma el ejercicio ético en el proyecto literario de Bolaño: lo inefable para Neruda es materia obligada de tratar para el autor de *2666*, quien describe la violencia sin disimulo.

La preocupación de Bolaño por construir una memoria colectiva, por narrar el horror del destino latinoamericano en toda su crudeza, viene de la mano de una apuesta estética vinculada a la vocación de mezclar géneros, de experimentar con formas que no son ni novela ni ensayo ni poesía; de jugar a borrar las fronteras entre la ficción y la no-ficción. Un ejemplo de esta inclinación experimental, que se trata de una convicción tan fuerte como la implicada en su proyecto ético, aparece en el prólogo autobiográfico de la novela *Amberes* (2002), llamado “Anarquía total: veintidós años después”. En el *post scriptum* escrito durante la madurez, Bolaño proclama a la manera de los manifiestos vanguardistas:

El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir, no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino. Aún no tenía hijos. Aún leía más poesía que prosa. En aquellos años (o en aquellos meses), sentía predilección por algunos escritores de ciencia ficción y por algunos pornógrafos, en ocasiones autores antinómicos, como si la caverna y la luz eléctrica se excluyeran una a la otra. Leía a Norman Spinrad, a James Tiptree, Jr. (que en realidad se llamaba Alice Sheldon), a Restif de la Bretonne y a Sade. También a Cervantes y a los poetas arcaicos griegos (*Amberes*, 10).

Este testimonio describe el tipo de tensiones que interesaban a Bolaño durante su juventud infrarrealista,<sup>5</sup> espíritu que lo acompañó durante su obra posterior. Nos referimos a las tensiones que devienen del cruce entre diversas tradiciones: la canónica y la marginal, la contemporánea y la antigua, la barroca y la clásica, la autobiográfica y la ficcional, el realismo y la vanguardia.<sup>6</sup>

La yuxtaposición de géneros literarios en la obra de Bolaño apunta a descentralizar el canon literario, entendido como el establecimiento de un repertorio de obras que obedece a determinados criterios y normas, avalado por una élite de críticos y académicos (un ejemplo de estas prácticas es la publicación de *El canon occidental. La escuela y los libros de toda*

---

<sup>5</sup> Un movimiento poético en contra de la poesía oficial fundado a finales de 1975 por Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro y un grupo de jóvenes poetas que habían sido expulsados del taller de poesía de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por solicitar la renuncia del coordinador, Juan Bañuelos. El movimiento fue recreado en *Los detectives salvajes* bajo el nombre de real visceralismo.

<sup>6</sup> El investigador Felipe A. Ríos Baeza en “Los ‘Lados B’ de B. Una aproximación a lo anticanónico en la narrativa de Roberto Bolaño” señala: “Dispuesto a hacer una literatura desde los *bordes*, justificados como una *estética* y a la vez como una *política*, sus estrategias narrativas no sólo apuntalan los límites de ese canon particular descrito más arriba, sino que lo difuminan para recrear, a la usanza solitaria de Maurice Blanchot, un particular ‘espacio literario’” (109).

*época* [1994] de Harold Bloom). De ahí que en diversas obras el escritor chileno privilegie géneros literarios considerados menores por las instituciones y figuras consagradas del mundo literario, entre ellos la ciencia ficción, la novela de terror, la novela detectivesca, la novela gótica, la crónica de viajes, la novela pornográfica y el *thriller*. Al subrayar lo prescriptivo, autoritario e inamovible del género literario codificado, e incorporar a sus textos la riqueza del lenguaje de su época, Bolaño abre su obra a la diferencia, a la marginación, al mundo de la heteroglosia social. En este sentido la interacción entre géneros, su estilización paródica y la intención de interferir tradiciones, no sólo ocurre con el fin de minar los géneros canónicos; también, se trata de mostrar el universo del género literario como campo de modificación permanente que permite la creación de una literatura híbrida, compleja, cuyo cruce de tensiones y contradicciones se convierte en el espacio desde el cual sea posible leer la realidad.<sup>7</sup>

En la primera novela de 2006, denominada “La parte de los críticos”, Bolaño nos otorga una clave sobre cómo puede ser leída la novela en su totalidad. El blanco del narrador irónico apunta hacia una práctica discursiva específica: la crítica especializada. Mediante la deconstrucción del discurso académico como tema, el texto da muestras de las tensiones existentes entre literatura y crítica, entre escritura y lectura. Este intercambio que puede comprenderse, en términos de Mijaíl Bajtín, como *dialógico*, advierte la serie de tensiones y preguntas que plantea la novela acerca de cómo leemos el mundo y cuál es el lugar que ocupa la literatura en la coyuntura de la cultura mediática y la mediatizada en un contexto globalizado. La incorporación en la novela de diversos géneros discursivos (literarios y no literarios), posibilita el ingreso de múltiples lenguajes que manifiestan diversos puntos de vista para percibir y aprehender la vida contemporánea. Esta heteroglosia sostiene un vínculo

---

<sup>7</sup> En un sentido parecido, Ríos Baeza, en *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño* señala: “La literatura de Bolaño no está constituida unívocamente por elementos canónicos parodiados (lo que sería más una intención panfletaria que una estrategia narrativa), sino por recursos anticanónicos o contracanónicos, confluyendo allí forzosa o ligeramente para romper con la pretendida homogeneidad literaria” (90).

con diversos mundos sociales cuyas realidades penetran la trama. Mediante el ingreso de la glosa de otros medios de comunicación como el radio, la televisión, los periódicos; se produce la reflexión en torno a la función de la literatura (como expresión artística).

La novela poliédrica favorece el ingreso de diversos géneros discursivos en el sentido que Bajtín otorgó al término.<sup>8</sup> El conjunto de géneros constituye una diversidad de enunciados que refieren a diferentes situaciones de comunicación, proceso que no opera como una reproducción mecánica de reglas o normas, sino que permite el continuo intercambio social-verbal (hablar o escribir, escuchar o leer). Estos géneros se transforman constantemente durante el proceso de la comunicación discursiva, que a su vez ocupa un lugar en la construcción de significados sociales y culturales. Desde esta perspectiva, hay una reflexión central en *2666* sobre la necesidad de renovar la literatura latinoamericana mediante el dinamismo, la viveza y la relación con la realidad que se produce durante el proceso de reelaboración de los géneros del discurso en la novela.

Así como la inserción de los críticos como personajes en la novela establece preguntas en torno al intercambio entre escritura y lectura, la macroestructura de *2666* nos lleva a plantear una serie de interrogantes acerca de cómo debemos leer la novela: ¿Existe un diálogo entre las partes o hay ausencia de éste? ¿Se sostienen las partes sin el conjunto? ¿La unidad artística fue interferida de manera intencional por parte del autor para ser problematizada?

---

<sup>8</sup> En su conocido texto “El problema de los géneros discursivos” Mijaíl Bajtín señala que toda actividad humana (literaria, científica, periodística, cotidiana, administrativa, jurídica, etc.) necesita transmitir y organizar sus conceptos de una manera relativamente estable; los géneros discursivos surgen a partir del uso del lenguaje que realiza dichas funciones. De acuerdo a Bajtín, los géneros discursivos son una serie de enunciados orales y escritos que se agrupan debido a ciertas similitudes en su contenido temático (de qué se habla), su estilo verbal (qué recursos lingüísticos utiliza) y su composición (de qué manera están organizados o estructurados dichos recursos).

Para una mayor comprensión de los géneros discursivos Bajtín propone una división clasificatoria: los géneros discursivos simples o primarios y los géneros discursivos secundarios o complejos. Los géneros simples están constituidos por enunciados de la comunicación inmediata, es decir, por el uso que se le da a la lengua en la vida cotidiana: interjecciones, órdenes, diálogos, cartas, saludos y conversaciones. Todo lo que tiene que ver con la comunicación oral y escrita dentro de un ámbito cercano o familiar conforma los géneros primarios. Los géneros discursivos complejos o secundarios surgen a partir de una comunicación cultural más compleja, principalmente escrita. Ejemplos de géneros complejos son las novelas, las investigaciones científicas, las enciclopedias, el periodismo, los textos legislativos o las bitácoras entre otros tipos de discursos. En el proceso de su formación, estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros simples constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Por otro lado, “los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos, se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros” (Bajtín 250).

¿Cuál es la diferencia entre la problematización de la unidad artística sugerida por Bolaño y el cuestionamiento que la segunda ola de vanguardias literarias planteó en París, como los OULIPO<sup>9</sup> y el *nouveau roman*<sup>10</sup> (quienes, entre otros, redescubrieron a Raymond Roussel), o el establecido en Latinoamérica por medio de la obra abierta *Rayuela* de Julio Cortázar?

Con la intención de responder a algunas de las preguntas aquí formuladas, el primer capítulo de la tesis está dedicado al estudio de los elementos cardinales que conforman *2666*. Mediante un análisis literario de la trama, los personajes, el sistema metafórico, los modos de significación y la entonación del narrador; pretendemos encontrar un posible núcleo que coordine el funcionamiento de todas las partes. Nuestra hipótesis es que los géneros discursivos en *2666* tienen un papel central en la coordinación, organización y cohesión de la serie de recursos y estrategias narrativas planteadas por la macroestructura. Sin embargo, esta función modelizadora se ve interferida por lo inconexo, la inestabilidad, lo múltiple y lo mutable que palpita en todos estos materiales de significación narrativa: un narrador incierto que se transforma constantemente, personajes disociados con dificultad para distinguir entre ficción y realidad o sueño y vigilia, múltiples tramas que a su vez se bifurcan en diversas subhistorias, dimensiones espacio-temporales que se contraen y se expanden a la manera de los juegos visuales planteados por el arte manierista y el barroco.

Las inestabilidades en el mundo representado en *2666* pueden comprenderse mejor mediante la tesis de *Teoría de la novela*, que el filósofo marxista Georg Lukács elaboró durante su juventud (tiempo en que su pensamiento se inscribía en las llamadas ciencias del

---

<sup>9</sup> Según aclaró Jacques Roubaud en “Sobre Oulipo”, OULIPO son las siglas que resumen las palabras francesas con las que se designa el “taller”, esto es, “OUvoir de LIttérature POTentielle” (Taller de literatura potencial), un grupo vanguardista fundado en 1960 por François Le Lionnais y Raymond Quenau. Oulipo se fundó en oposición al surrealismo y tomó como contramodelo los principios del grupo Bourbaki (Un grupo francés de vanguardia en el campo de las matemáticas).

<sup>10</sup> Según Jaime Peñas en “El nouveau-roman, una teoría de la novela moderna”, Alain Robbe-Grillet y Nathalie Serrault construyeron los fundamentos del llamado *nouveau roman*, un movimiento literario nombrado así en 1957 por un crítico del periódico *Le Monde*. Dicho movimiento surge a contrapelo de la novela social como una narrativa experimental basada en la libertad temática, que rechazó la interpretación psicológica de los personajes y la centralidad del narrador, a quien intenta desaparecer del relato.

espíritu).<sup>11</sup> Él plantea que el género novelesco pierde el “sentido histórico-filosófico de la periodicidad” (32) hallado en las formas artísticas de la Grecia antigua, como la epopeya o “épica grande”. El héroe épico conformaba una totalidad con el mundo porque carecía de una individualidad: la unión y armonía con el entorno se constituían mediante la completa entrega del héroe a la voluntad de los dioses y al destino que ellos le habían trazado. Este personaje sólo es posible en el cosmos épico, orgánico y cerrado de la epopeya. A diferencia del héroe épico, los personajes de la novela, según Lukács, “son buscadores” (54) cuyos caminos no han sido determinados por un Dios. Su individualidad se encuentra en constante tensión con la extrañeza que produce el mundo exterior. En este sentido el personaje de la novela pertenece a un mundo abierto y complejo, a un mundo sin Dios donde se añora la unidad perdida. Así, la totalidad en la novela sólo puede restablecerse de manera artificial: simulación que, como señala Lukács, implica un conflicto:

El riesgo de estrechar la realidad de tal manera que la obra se convierta en idilio, el de caer en las profundidades del mero entretenimiento literario. Sólo pueden superarse estos peligros postulando a la frágil e incompleta naturaleza del mundo como la realidad última; reconociendo conscientemente todo lo que señala más allá de los límites del universo (65).

Las tensiones planteadas por Lukács se agudizan en la obra de Bolaño porque el mundo representado es el de la globalización y la celeridad tecnológica y productiva, condiciones que arrasan con toda posibilidad de totalidad. De allí la desconectividad estructural de *2666*.

---

<sup>11</sup> En el prólogo a la reedición escrito en 1962, Lukács advierte que *Teoría de la novela* fue escrita durante los años del estallido de la Primera Guerra Mundial, “en un estado de desesperanza permanente con el mundo” (6) y que su metodología se adscribe a la escuela de las “ciencias del espíritu” (7). La aclaración se hace con el ánimo de mostrar el origen del carácter contradictorio de esta obra frente a la teoría marxista de la novela que el autor húngaro desarrollaría posteriormente ligada a lo que él mismo denominó el “realismo crítico”.

A partir de la comprensión del problema epistemológico planteado por los componentes de la obra (trama, personajes, dimensiones espacio-temporales y narrador), hemos optado por trabajar el primer capítulo a través de un enfoque teórico heterogéneo que permita un acercamiento a las contradicciones y complejidades que los conforman. De esta manera, en el inciso 1.1, “Lo continuo y lo discontinuo de la trama”, partimos de la distinción, propuesta desde el formalismo, entre fábula y *syuzhet* para ubicar y describir cómo el autor bifurca y a su vez conecta las cinco partes que constituyen la novela; para ello reparamos en los textos de Viñas Piquer y Pimentel. Asimismo, recurrimos a ciertos planteamientos estructuralistas --como la formulación del *código hermenéutico* planteada en *S/Z* de Roland Barthes-- para observar las tensiones provocadas mediante el resguardo de la información que establece la estructura del género policial.

En el inciso 1.2, “La disociación en la figuración artística de los personajes”, nos aproximamos al tema a partir de los enfoques propuestos por Lukács en *Teoría de la novela*, donde el género se define a partir de la relación establecida entre el mundo interior del personaje y el mundo representado en la obra.

Tomando en cuenta este planteamiento, recurrimos a *La novela policial. Un tratado filosófico* de Siegfried Kracauer, para ubicar la disociación como rasgo característico del detective en su relación con el mundo. Una vez situada dicha característica, empleamos los planteamientos sugeridos por Bajtín en su estudio “El héroe en Dostoievski” para explicar la manera en la cual un rasgo particular (en nuestro caso la disociación) opera como *dominante artístico* que rige la figuración de los personajes en cada una de las partes y sirve de punto de partida para explorar la visión de mundo que proyectan los héroes en relación a la proyectada por el autor.

En el inciso 1.3, “El sistema metafórico en la construcción de la imagen cronotópica de Santa Teresa”, nos aproximamos al sistema de metáforas a través de los planteamientos que

hace Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, ensayo donde el filósofo y antropólogo francés considera que la metáfora no opera mediante una sola palabra, como lo plantea la retórica, sino que pervive a lo largo de todo el sistema de signos del texto. A partir de ello, analizamos cómo el sistema de metáforas constituye la imagen cronotópica de Santa Teresa, según la formulación de cronotopo planteada por Bajtín en “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela”.

Desde estos enfoques analizamos dos de las maneras según las cuales la novela asimila el tiempo histórico. El primer apartado, “Las reencarnaciones de Santa Teresa de Jesús”, está dedicado a explorar el sistema metafórico que imanta a partir del nombre del personaje histórico. En el segundo apartado, “Los desencantos”, localizamos los desplazamientos entre ficción y realidad que ocurren a través de la extrapolación de realidades entre dos personajes: Amalfitano y un poeta loco del manicomio de Mondragón, inspirado en Leopoldo María Panero. Sugerimos que el diálogo con la vida y sobrevida del referente real del personaje permite al autor ampliar el sentido del tiempo histórico entre Europa y América Latina. A su vez, este apartado estudia la metáfora de la propia novela: el *ready-made* armado por Amalfitano a partir de *El testamento geométrico* de Rafael Dieste, que completa el significado de los desplazamientos mencionados.

En el inciso 1.4, “Anamorfosis, *trompe-l'oeil* y otros juegos visuales como modos de significación”, nos aproximamos a los juegos visuales que Bolaño ha transferido de la pintura manierista y barroca al campo literario. Para estudiar dicha traslación de paradojas, han sido útiles los planteamientos de Arnold Hauser en *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* y de Thomas DaCosta Kaufmann en *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, así como ciertas consideraciones que hace Jacques Lacan sobre este tipo de arte en “Clase 7. La anamorfosis” y “Clase 13: La Muerte de Dios”.

Estos modos de significación son comprendidos según la formulación de Henry Meschonnic como una manera orgánica de concebir la forma y el significado.

Por último, en el inciso 1.5, “Mutabilidad en la entonación del narrador incierto”, estudiamos, a partir de la noción de *entonación* de Voloshinov y Bajtín, las diferentes reconversiones estilísticas que produce el narrador dudoso. En particular, nos interesa tensar la entonación incierta de éste al interior de la ficción del archivo con algunos conceptos formulados por Jacques Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana*, *La diseminación* y *De la gramatología* para dar cuenta de la problematización de la llamada crisis del sentido.

Tras la elaboración del primer capítulo, encontramos en *2666* una reflexión estética y literaria con respecto a las relaciones y tensiones entre el realismo y la vanguardia, entre el arte comprometido y el arte comercial, entre la alta literatura y la literatura de masas, entre los géneros mixtos y las diversas tecnologías. A pesar de la inestabilidad de los materiales que constituyen la obra, Bolaño no privilegia en ella la creatividad disociada de la realidad tal como la planteaba el espíritu romántico-vanguardista: la fragmentación, lo movable y la disociación son llevadas al límite para probar la capacidad de los géneros discursivos de tender puentes entre todas estas vertientes y un sentido de la realidad.

La relevancia de los géneros discursivos se puede entender según el complejo proceso designado por Mijaíl Bajtín como *dialogía*, que establece la relación entre *enunciados*. En “El discurso en la novela”, Bajtín señala cómo la inserción de los géneros discursivos es uno de los modos en que la heteroglosia ingresa a la novela, que, en oposición al lenguaje unitario, se caracteriza por la diversidad, es decir, por la coexistencia de diferentes estratos o niveles (sociales, profesionales, dialectos, jergas, etc.) dentro del mismo lenguaje.

El principal propósito de la incorporación de los géneros es ampliar el horizonte del lenguaje disponible en la literatura e implicar en su proceso creativo todo aquello que no es

literatura o que no es considerado “alta literatura”; de esta manera los géneros extraliterarios no están insertos en la novela para ser “ennoblecidos” o “literatizados”, pues interesan justamente por su extraliterariedad, por su capacidad de introducir una expresión plurilingüe para poder representar todas las voces sociales e ideológicas de su época.

En su lectura de Bajtín, Françoise Perus aclara que la heteroglosia o pluralidad de la lengua “conlleva también procesos de jerarquización e institucionalización de determinados lenguajes, géneros, formas y temas en detrimento de otros” (“Henri Meschonnic y Mijaíl Bajtín”, 219). De esta reflexión se desprende la segunda serie de interrogantes que nos provoca el hecho de la inserción de diversos géneros en la novela: ¿Cuáles son los géneros insertos en *2666* y en función de qué se encuentran allí?, ¿cuál de ellos organiza la totalidad de la novela y subordina a los demás? ¿De qué manera los géneros discursivos reelaborados en la novela conducen a una construcción cognitiva y a una representación de los mundos sociales?

A partir del análisis ubicamos una diversidad de géneros literarios y de otro tipo en *2666*. Algunos de ellos se presentan de manera contundente, mientras que otros aparecen en forma de breves marcas textuales; por ejemplo: la novela policial y sus diversas variantes (el policial clásico, la serie negra y el neopolicial latinoamericano), el *Bildungsroman*, el diario, la novela de ciencia ficción, la novela pornográfica, la novela enciclopédica, la hipernovela, el archivo de expedientes policiales-forenses, el género apocalíptico y las crónicas de guerra.

La heterogeneidad genérica logra establecer un contacto con el mundo real y así apunta a contrarrestar el efecto producido por la percepción de un mundo fragmentado e inestable. Con esto en mente, hemos dedicado un estudio más detallado tanto al género policial como al archivo, que consideramos como géneros predominantes debido a su función de “puente” entre una estética realista y otra vanguardista.

El segundo capítulo de la tesis, II., “Los géneros del discurso, puentes entre el realismo y la vanguardia”, está dedicado al estudio de las tensiones provocadas en 2666 por la conjunción de estéticas opuestas en que los géneros discursivos, particularmente aquellos encontrados al interior del policial, logran solucionar los problemas ligados a la pregunta sobre el papel que tiene el arte en la modernidad.

En el inciso 2.1, “La dicotomía realismo y vanguardia”, estudiamos la manera en que 2666 remonta el debate entre realismo y vanguardia suscitado en los años treinta y los cincuenta, particularmente entre algunos escritores de izquierda (Bloch, Lukács, Benjamin, Brecht y Adorno); compilado en *Aesthetics and Politics* (1977) y actualizado por Fredric Jameson en el contexto de las llamadas manifestaciones posmodernas. Ponemos en tensión las ideas principales de dicho debate con la obra de Bolaño para develar cómo él ha replanteado el problema del arte y de la crítica para proponer nuevas soluciones en el campo de la estética.

En el inciso 2.2, “El género policial y el archivo: la tentativa de insinuar los contornos imprecisos y cambiantes del mundo”, nos aproximamos al género policial y por ende al archivo, a partir del planteamiento bajtiniano en “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, en que el género, en la misma medida en la que se reactualiza, conserva también una serie de arcaísmos propios de su desarrollo. En este sentido hay una memoria artística habitando el género. El estudio del origen y el desarrollo del género policial ayuda a comprender su relación con los problemas planteados por la modernidad, así como su carácter extra-literario que se desborda hacia otros campos como el mal, la ley y la justicia, y abarca otros géneros del discurso tales como el periodístico, el televisivo, el cinematográfico, el musical (la canción popular) y el de la investigación judicial. A partir de este punto de vista, analizamos la manera en la cual Bolaño emplea en 2666 muchas de las posibilidades que el género policial despliega.

Para el desarrollo de esta parte de la investigación recurrimos a diversos textos, entre ellos: “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” y *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, a fin de comprender la imbricada historia de la aparición del género policial con el ascenso de la burguesía industrial y su sistema riguroso de moral para proteger su riqueza de las clases populares.

“Poesía y capitalismo” de Walter Benjamin nos aproximó a las nuevas concepciones surgidas en torno al mal en la sociedad moderna a través de la comparación que el crítico marxista hace entre la figura del *flanêur* de Baudelaire y el detective de Poe. Desde este punto de vista analizamos el ensayo de Bolaño “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, en donde el escritor informa que los pilares sobre los que se construyó la poética de 2666 son el viaje, la digresión y el retorno, los mismos utilizados en la edificación de la poesía de Mallarmé y Baudelaire.

Desde el punto de vista de la recepción del género, los textos “De la popularidad de la novela policiaca” de Bertolt Brecht, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco* de Ernst Mandel y “Reestructuración de la galaxia, o condición del hombre masa en una sociedad individualista” de Marshall McLuhan, ayudaron a aproximarnos a los componentes que originan la recepción/comercialización masiva del género y a pensar cómo Bolaño los problematiza en 2666.

Para examinar la inserción del archivo en “La parte de las muertas” recurrimos a las observaciones que hace Daniel Link en “La construcción de un caso: Cecilia Enriqueta Giubileo” en *El juego de los cautos*, donde el crítico argentino plantea una pugna por la posesión del archivo entre la policía y los medios masivos de comunicación, instancias que se disputan la administración de la justicia. Pensamos desde esta lectura el archivo en 2666 como elemento indispensable para ubicar los conflictos por el poder que confiere la administración de la información.

Por último, estudiamos algunos de los rasgos específicos de la evolución del género policial en América Latina para poder ubicar tanto la inserción de *2666* en el llamado neopolicial latinoamericano, como las contribuciones que aporta a éste, a partir del ensayo de la crítica española Francisca Noguero: “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”.

A partir del estudio de los caminos y posibilidades abiertos por el género policial a la propuesta literaria de Bolaño intentamos establecer el sentido de la novela poliédrica, que consideramos no ha sido elaborada como experimento o juego de azar, pues es un conducto para problematizar la percepción del hombre en la modernidad. La impronta de la realidad en el policial, que se reactualiza en el contexto de la globalización, sobrepone las inestabilidades de la percepción fragmentada, para ubicar a Latinoamérica en sus relaciones con Europa y los Estados Unidos de una manera diferente a como lo había hecho la generación que precedió a Bolaño.

## **I. Los géneros discursivos, modelizadores del objeto de reflexión**

### **1. El problema de la unidad artística**

De forma desconectada y fragmentaria *2666* intenta relacionar distintas realidades de la sociedad contemporánea surgidas a mediados del siglo XX y que, con otros ropajes, persisten en esta primera década del siglo XXI. Mediante un acercamiento irónico a la globalización, donde las fronteras permanentes son la desigualdad y la injusticia, la obra de Bolaño plantea que lo único verdaderamente globalizado es la violencia. Desde la Europa nazi y la Unión Soviética, pasando por las dictaduras en Chile y Argentina, hasta el feminicidio cometido en la frontera entre México y Estados Unidos, las problemáticas nacionales e históricas en la novela parecen borrarse en la medida en que el capitalismo financiero rige al mundo y expande la violencia.

La articulación de esta temática ocurre por medio del (des)engarzado de las cinco partes que conforman *2666* y que actúan como narraciones independientes, incluso como novelas, vinculadas entre sí a través de diversos componentes que circulan de un relato a otro. A pesar de la relativa autonomía de estas partes, la comprensión de su sistema de signos y la apreciación de su riqueza, sólo se completa mediante la lectura de la totalidad de la obra, por lo cual es inevitable preguntarnos sobre las razones del autor para elegir estructurarla en partes en lugar de capítulos.

Dejando a un lado la nota preliminar de Ignacio Echeverría y las especulaciones en torno a la condición póstuma de la novela, encontramos una respuesta concreta a esta pregunta dentro de ella, en la descripción que el narrador hace de *El Testamento geométrico*, una reformulación del *Ready-Made Infeliz* ideado por Marcel Duchamp, en 1918 en Argentina. La importancia de la descripción es medular, pues también opera como una

metáfora de la misma 2666: “[un libro que] era en realidad tres libros, con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto” (Bolaño, 2666, 240). El comentario autorreferencial ayuda a esclarecer la interrogante y a comprender que la intención del autor implícito es problematizar la unidad de la composición artística mediante una macroestructura.

En este sentido, la lectura poliédrica contraviene la trama tradicional y provoca la pérdida de un sistema de coordenadas habituales. La contradicción hallada en la propuesta conexión/desconexión en pos de infringir el sentido común se puede ubicar en otros componentes de la obra. En la lógica bolañana, los elementos que otorgan unidad al relato son los mismos que la interfieren, empezando por la historia (de por sí fragmentada), que se bifurca en diversas subhistorias. Las dimensiones espacio-temporales se constriñen y se expanden para producir el borramiento de sus fronteras. En el inestable mundo narrado, los personajes se ven sujetos a la fatalidad/voluntariedad del viaje como pérdida de la razón, de ahí su imposibilidad para distinguir entre sueño y vigilia, realidad o delirio. A pesar de ser el mismo en las cinco partes, el narrador no produce estabilidad, por un lado porque transmite la información de forma ambigua, como si no estuviera seguro de lo que observa, y por otro porque modifica constantemente su estilo de narrar. La macroestructura facilita la capacidad de la obra de sintetizar en ella a otros géneros literarios y no literarios que mientras se mezclan y adulteran, también son impugnados.

Desde esta perspectiva podría decirse que 2666 se adscribe a un tipo de novela que Ítalo Calvino determina como hipernovela<sup>12</sup> y que en “Los géneros literarios” Franca Sinopoli define como “una forma particular de novela que --contradiendo el principio constructivo de la linealidad-- multiplica, a través de la aplicación de una o más reglas de composición, las posibilidades narrativas al trasladar la infinita interpretabilidad de la obra al interior de sus

---

<sup>12</sup> Según Calvino, el modelo de la hipernovela es la “red de posibilidades, una estructura modular, acumulativa, combinatoria”, como *La vie mode d'emploi. Romans* (1978) de Georges Perec o la afamada *Si una noche de invierno un viajero* (1979) del propio Calvino. (En Sinopoli 198).

estructuras temáticas y narrativas” (193). Al igual que la tradición que lo antecede (la novela enciclopédica ubicada en la vanguardia literaria del siglo XX<sup>13</sup>), este género tiene, según Sinopoli, como utopía o ambición, convertirse en un saber general del mundo. La diferencia entre la novela enciclopédica y su forma contemporánea, la llamada enciclopedia-rizoma<sup>14</sup> es que, a la incertidumbre epistemológica característica del vanguardismo literario se añade “una incertidumbre ontológica que reduce la realidad a una dimensión desintegrada y desagregada” (Sinopoli, 198).

El vínculo entre la serie de inestabilidades que conforman *2666* y sus predecesoras radica en el tiempo histórico asimilado por la novela, que se expresa a través de una imagen cronotópica: los totalitarismos europeos de inicios del siglo XX y sus formas contemporáneas en América en los albores del XXI. Si, como señala Bajtín, el cronotopo en la literatura define al género (“Las formas de tiempo”, 85), podemos entender con mayor claridad los nexos (que comprenden a toda una época) entre la novela enciclopédica y la hipernovela. Sin embargo, a pesar de que *2666* cuestiona tradiciones, valores y prácticas formales, canónicas o antiguas, la diferencia estética o el distanciamiento que ésta ubica en relación con las vanguardias consiste en que en estos modos de ruptura también se encuentra latente una interrogante sobre el vínculo que estos recursos establecen con la realidad.

En este primer capítulo nos aproximamos a las ambigüedades y multiplicidades producidas por la macroestructura a través de un análisis literario de los principales componentes que conforman las partes de *2666*. El hilo conductor de nuestro análisis consiste en ubicar cómo los diversos materiales, propósito del estudio, producen inestabilidad en el texto. Para dichas aproximaciones hemos recurrido a diversos enfoques provenientes de la teoría literaria con los que consideramos que la novela de Bolaño establece correspondencia.

---

<sup>13</sup> *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Marcel Proust, el *Ulises* (1922) de James Joyce, *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann y *El hombre sin atributos* (1930-1943) de Roberto Mussil.

<sup>14</sup> Según Sinopoli la novela enciclopedia-rizoma es “una red narrativa en que cada punto se puede conectar a otro para permitir todos los recorridos posibles, pero donde ningún punto conduce a un centro, de por sí tan ausente como la idea de periferia” (198).

El objetivo del análisis es comprobar la importancia de los géneros discursivos en la obra y preguntarnos si actúan como modelizadores del centro de reflexión,<sup>15</sup> si no en un sentido tradicional, sí como elementos ante los cuales se subordinan las diversas poéticas<sup>16</sup> coexistentes en la novela, aun cuando estos géneros se encuentren interferidos de manera intencional.

---

<sup>15</sup> Núcleo central que coordina el funcionamiento de todos los componentes del sistema.

<sup>16</sup> Por poética aludimos a lo que se enmarca en la enciclopedia Princeton, en términos generales y específicos: “The term poetics has been used in the West in several senses. In recent decades it has been applied to almost every human activity, so that often it means more than «theory» [...] Applied to the Works of authors, as in the «p. of Dostoevskij,» it means something like «implicit principles». More narrowly, the term has been used to denote «theory of lit.» i.e. «theory of literary discourse»: this usage is more productive because it remains framed within theory of (verbal) discourse and it specifically retains the concept of the literary, i.e. the distinction between literary and nonliterary.” (292-293).

Utilizamos el término en plural para adscribirnos al señalamiento que hace Franca Sinopoli en el artículo “Los géneros literarios” donde considera que la novela ‘modernista’ entre finales del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por cumplir con tres características del género: “tener una característica multiforme (según la interpretación de Bajtín), sin reglas o constantes únicas, de lo cual deriva su plasticidad (otra vez Bajtín), y con una fuerte ambición asimiladora que la induce a apropiarse de nuevos dominios canibalizándolos (la conocida tesis de Virginia Woolf). Estas tres características hacen que no se pueda hablar de una poética, sino de varias poéticas de la novela” (190).

## 1.1 Lo continuo y lo discontinuo en la trama

Narrar una historia no sólo implica mostrar dominio para ensamblar personajes, conflictos y acciones; comprende, sobre todo, la habilidad para construir una estructura discursiva capaz de hacer atractiva la historia por la manera en que es contada. Los estudios realizados por los formalistas rusos fueron invaluableles pues proporcionaron herramientas para dar cuenta de algunos de los mecanismos de funcionamiento regidos por las relaciones intrínsecas de la historia (o de la fábula, como fue denominada por ellos).

La obra literaria se constituye por medio de la selección de los acontecimientos que se contarán y de las estrategias a través de las cuales serán relatados, a fin de que el receptor infiera la fábula. Los formalistas, encabezados por Shklovski, denominaron *syuzhet*, término que a menudo se traduce como trama, a esta organización discursiva del material. Los orígenes de la distinción fábula/trama se remontan a la *Poética* de Aristóteles, texto donde se desarrolla un análisis (que hoy en día se podría considerar estructural) de la tragedia. Para Aristóteles, la fábula era la parte más importante de las seis que constituyen este género. En ella se reúnen dos ideas distintas: “la mimesis de la acción y la composición de los hechos en el discurso” (Viñas Piquer, 368). Los formalistas rusos recuperaron esta distinción para la literatura moderna con el propósito de diferenciar entre el *material* y los *recursos empleados* para “convertir la materia prima en una construcción artística” (Viñas Piquer, 369).

En este sentido el autor que escribe una historia puede emplear distintos recursos y modalidades para que ésta sea más interesante. A través de la trama se puede omitir, recalcar, repetir, comprimir, distender, anticipar o retardar la información de la fábula con la finalidad de producir en el receptor diversos efectos. La omisión de una información crucial, por ejemplo, provoca que el lector formule hipótesis en relación a los datos faltantes, la dilatación de una información importante tiende a generar suspenso, mientras que la súbita liberación de

una información omitida causa sorpresa. La trama se convierte en el lugar de la manipulación del conocimiento y, por lo tanto, de las emociones del receptor.

Desde esta perspectiva, en 2666 la trama empieza a tejerse, inclusive antes de su publicación, mediante algunas novelas editadas con anterioridad. El primer registro textual que se tiene del enigmático año que marca el título se encuentra en *Amuleto* (1999), novela donde el personaje Auxilio Lacouture --una uruguaya que se oculta en los baños de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras durante la toma de la universidad por la policía en el '68-- anticipa: “La avenida Guerrero a esa hora se parece sobre todas las cosas a un cementerio [...] del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.” (Bolaño, *Amuleto*, 76-7). Posteriormente, en *Los detectives salvajes* (1998) el narrador, por medio de la poeta fundadora del realismo visceral, Cesárea Tinajero --quien vivió en Santa Teresa y trabajó en una fábrica de conservas-- también profetiza la fecha apocalíptica: “Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban [...] habló de los tiempos que iban a venir y apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (Bolaño, *Los detectives*, 596). De esta manera se establecen las relaciones intertextuales entre un corpus previo y la última novela del autor y se siembra en el lector del universo bolañesco una clave para decodificar el significado del peritexto o título.

La clave sobre los modos de leer 2666 se encuentran en el Apocalipsis de San Juan, Capítulo 13:18, que versa: “Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento cuente el número de la bestia, pues es número de hombre. Y su número es seiscientos sesenta y seis” (*Santa Biblia*). Decir que “el número de la Bestia” es “el número de un hombre” implica un nombre (el del hombre que será el Anticristo) cuyo valor numérico es 666, leído “seiscientos sesenta y seis”. El enigma se resuelve a partir del método basado en el desciframiento e interpretación de las escrituras conocido como gematria, una de las variedades de la cábala donde el alfabeto

hebreo se considera un reflejo matemático del mundo en que existe un valor numérico para cada letra.

Según la lógica de la gematria, cada palabra tiene un valor numérico resultante de la suma de los valores de cada una de sus letras y las palabras con el mismo valor son equivalentes e intercambiables. Basados en este último parámetro, muchos han intentado interpretar el Apocalipsis a través de la sustitución de palabras de igual valor para obtener frases con mensajes ocultos. En este sentido, el título de la novela de Bolaño arroja una pista sobre su lectura, según la formulación de Roland Barthes en *S/Z*, en que la búsqueda de la “verdad” textual y su cometido central es “articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento” (12). Mediante un código hermenéutico, el autor enganchará a su lector en un juego de interpretaciones que convoca al método de la exégesis para extraer el significado del texto.

Indudablemente en *2666* subyace una reflexión de carácter escatológico, en un sentido filosófico y moderno,<sup>17</sup> de ahí que diversos estudios críticos estén orientados en esa dirección.<sup>18</sup> Sin embargo, aunque la novela presenta ciertas marcas textuales vinculadas al Apocalipsis a través de un código hermenéutico, debido a su organización y estructura este código está conferido por el género policial. En este mismo sentido José F. Colmeiro plantea en *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*:

---

<sup>17</sup> La presencia apocalíptica en *2666* se puede entender mediante los planteamientos de Jacques Derrida en *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (1994) donde, con base en los textos de Kant y San Juan Evangelista, el filósofo cuestiona los motivos de los filósofos que predicán el Apocalipsis (filiación a la que paradójicamente se adscriben sus propias propuestas de la *deconstrucción*). La traducción literal de la palabra “Apocalipsis” directamente del griego o del hebreo no tiene el significado moderno de “catástrofe temible”, sino de descubrimiento, desvelamiento y/o testimonio (14). Los profetas enseñan lo que está oculto pero que debe ser conocido para conducir al pueblo hacia la verdad. Así, un descubrimiento apocalíptico es aquél que muestra lo “que hasta ese momento permanecía envuelto, retirado, reservado” (15). Derrida cuestiona el Apocalipsis de la filosofía de su era: el fin de la historia, el fin de la lucha de clases, el fin de la filosofía, la muerte de Dios, el fin de las religiones, el fin del cristianismo y de la moral, el fin del sujeto, el fin del hombre, el fin de Occidente, el fin de Edipo, el fin de la tierra (48). El deseo apocalíptico, es el deseo de claridad y revelación “para desmitificar o [...] deconstruir el discurso apocalíptico mismo y con él, todo lo que especula sobre la visión, la inminencia del fin, la teofanía, la parusía, el juicio final” (52).

<sup>18</sup> Entre otros trabajos se encuentra *La reescritura del mito apocalíptico en 2666 de Roberto Bolaño* (2009) de Ilse Logie y “Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis” de Edmundo Paz Soldán.

El tipo de interés que genera el código hermenéutico en la novela policiaca no se debe a una particular estructura sintáctica o a un simple desarrollo temático; su interés reside en la intriga no como enredo meramente casual o argumental de la historia, sino la intriga que a lo largo del discurso origina la calculada manipulación informativa por parte del narrador (78-9).

Desde esta perspectiva, la trama de *2666* en su totalidad plantea dos enigmas fundamentales cuyo develamiento será manipulado por el narrador a lo largo de la novela: el primero refiere a la identidad del escritor Benno von Archimboldi; el segundo, a la identidad del asesino responsable de los crímenes de Santa Teresa.

La diferencia entre estas incógnitas pone en evidencia la existencia de los géneros internos de la novela, pues ellas implican formas distintas de narrar que corresponden a distintas “especies” del género policial según la formulación de Todorov en “Tipología de la novela policial”. El primer misterio, el paradero de Archimboldi, al igual que la novela clásica policial o “novela enigma”<sup>19</sup>, contiene dos historias: la de una desaparición y la de la investigación de esa desaparición. A diferencia del policial clásico, en *2666* el orden ha sido invertido, de tal forma que primero se relata la historia de la investigación de la desaparición de Archimboldi y posteriormente se devela aquella en torno a su desaparición.

El segundo enigma, la autoría de los crímenes cometidos contra mujeres de Santa

---

<sup>19</sup> La novela policial clásica o “novela de enigma” se origina en la Inglaterra victoriana donde los éxodos del campo a la ciudad industrializada produjeron una variación de sensibilidades: aquellas regidas por la razón y la ciencia, y, en un sentido opuesto, las que buscaban el sentido místico de la fe, la subjetividad y el ensueño. En este cruce de tensiones heterogéneas, el policial introduce personajes y ambientes enteramente urbanos (la policía, los criminales, el detective) para plantear un enigma que debe ser resuelto por medio de la lógica. *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe, se considera la obra que acuñó al género. Desde sus inicios, el género gozó de gran popularidad y difusión --circunstancia que condicionó que su forma literaria fuera marginada del ámbito literario-- con autores como Sir Arthur Conan Doyle y Chesterton y, posteriormente, durante el periodo entre guerras con Agatha Christie.

Teresa, se inscribe en la llamada novela negra,<sup>20</sup> la cual, según Todorov, “fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda” (37). En este sentido los crímenes de Santa Teresa no son presentados en forma de memoria, es decir, no hay un antes de los crímenes, sino que éstos sólo son narrados en prospección.

De la reelaboración y el cruce de las dos estructuras (el policial clásico y la serie negra) y de ambos enigmas (la identidad de Archiboldi y la identidad del asesino de los crímenes contra mujeres en Santa Teresa), se desprenden claves para comprender la violencia y el exterminio masivo en sus formas contemporáneas.

La omisión de datos sobre la identidad de Archiboldi y sus motivos para viajar a Santa Teresa, generará suspenso a todo lo largo de la primera parte, titulada “La parte de los críticos”. Una vez terminada, el lector no volverá a saber nada acerca del escritor alemán hasta la última parte. Sin embargo, la pregunta acerca de su identidad se desplaza, mediante diversas estrategias narrativas, hacia la inquietud por descifrar la identidad del asesino de mujeres de la ciudad fronteriza que plantean las partes centrales de la novela. El primer vínculo en este sentido ocurre al inicio de “La parte de los críticos” por medio de un pequeño guiño: durante sus investigaciones, los críticos conocen a un escritor quien conoció a Archiboldi en la juventud y que recordaba la chaqueta con la cual éste último acostumbraba vestirse:

La chaqueta [...] era inolvidable, una chaqueta de cuero negro, con el cuello alto [...] bolsillos horizontales a cada lado, y una hilera de cuatro botones

---

<sup>20</sup> La novela negra es un género creado en los Estados Unidos poco antes y, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial. Según Javier Coma, en sentido estricto, esta especie del género es un “movimiento literario que surgió del enfoque realista de la temática criminal a medida que avanzaban los años veinte y que empezó a decaer tras el macartismo. Su atención a la actualidad histórica de un fenómeno con amplia incidencia en la vida norteamericana, así como el recurso de sus mejores especialistas [William Riley Burnett, Dashiell Hammet, Donald Henderson Clarke, James M. Cain, William Irish y Raymond Chandler] a un lenguaje apoyado en los comportamientos físicos y en los diálogos, favoreció la inmediata y constante relación con Hollywood” (162).

cosidos como un hilo de pescar [...] una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo (Bolaño, 2666, 35).

La referencia a la SS es inquietante y siembra en el lector una sospecha: el escritor alemán oculta un secreto sombrío, quizá un pasado nazi. El desplazamiento de identidades es el primero de varios recursos mediante los cuales la trama articula la dimensión ideológica del relato,<sup>21</sup> un punto de vista sobre el mundo contemporáneo que plantea el desplazamiento de la violencia totalitaria de la Europa nazi a uno de los lugares más emblemáticos de la economía global: el límite entre Estados Unidos y México. Este escenario fronterizo, donde de un lado las industrias maquiladoras pagan sueldos ínfimos y del otro se surten de bienes de consumo a precios irrisorios, como veremos más adelante, es situado en la novela de Bolaño como uno de los condicionantes del feminicidio.

La denuncia de un sistema corrupto y totalitario vincula a la trama de 2666 con otra “especie”, el “neopolicial latinoamericano”. Según Rosi Song, el término neopolicial fue acuñado por el mexicano Paco Ignacio Taibo II para distinguir la versión crítica y latinoamericana de la novela negra. Si bien el neopolicial retoma de la serie negra el lenguaje violento y el realismo “como medio para expresar temas políticos y sociales como el de la represión y la violencia institucionalizada” (Song, 90), esta especie del género tiene un distintivo: incluye en sus tramas asesinos no identificables, representantes de múltiples sectores de la sociedad: policías, jueces, políticos y personajes asociados con los medios que delatan la descomposición del sistema del Estado. La novedad en 2666 es que la denuncia trasciende las fronteras locales para ser colocada en un contexto global. En este sentido, el

---

<sup>21</sup> Según Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*: “Incluso en el nivel abstracto de la historia hay un proceso de selección de acontecimientos en detrimento de otros [...] esta *selección orientada* es, en sí misma, un punto de vista sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc. De ahí que a partir del entramado lógico de los elementos seleccionados, se articule la dimensión ideológica del relato” (122).

autor no sólo hace un acercamiento a la estructura del Estado como promotor de la ilegalidad y del crimen, sino al sistema económico global que rige a la sociedad contemporánea.

Según Bajtín, “El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado [...] .Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse” (“El género”, 150-51). Tomando este punto de vista en consideración, presentamos un mapa del urdido entre las principales líneas narrativas de cada una de las partes que la heterogeneidad genérica encontrada en *2666* conforma, con el propósito de ubicar los puntos de contacto y de ruptura de la estructura discursiva, así como de las estrategias narrativas mediante las cuales producen (dis)continuidad.

“La parte de los críticos”

Esta primera historia pone a prueba de manera irónica el discurso académico, sus vínculos con el *star system* del mercado editorial y la cultura letrada europea, interrogan sobre cómo leemos el mundo en un sentido epistemológico, es decir, sobre nuestra capacidad de leer la realidad de los sucesos.

Desde esta perspectiva, la trama del relato se construye mediante el trenzado entre dos líneas narrativas. La primera trata sobre las investigaciones detectivescas realizadas por cuatro académicos europeos --la inglesa Liz Norton, el italiano Piero Morini, el francés Jean-Claude Pelletier y el español Manuel Espinoza-- empeñados en descifrar la identidad y el paradero del escritor alemán, objeto de su estudio: Benno von Archimboldi. La segunda línea narrativa trata sobre las complicadas relaciones que se van estableciendo entre los cuatro académicos en las que se juega el deseo y la identificación. Ambos hilos se entretrejen para anticipar la atmósfera siniestra que empantana Santa Teresa, y se fundirán en la fatalidad/voluntariedad

del viaje emprendido solamente por tres de los críticos.

En este sentido, mientras los académicos descubren pequeños guiños sombríos de su admirado autor alemán, se conforma un trío erótico (que excluye a Morini, paralítico y enfermo de esclerosis múltiple), generador de sentimientos de paranoia y violencia; emociones que se proyectan en una serie de sueños siniestros donde peligra la integridad de la amante en común. El miedo irracional por la seguridad de la colega, ligado a las amenazas que acechan a las mujeres de la ciudad fronteriza, se presenta de la mano de algo indescifrable y cuyo descubrimiento pareciera inminente.

Del mismo modo en que las imágenes oníricas anticipan la disforia de la ciudad, la relación triangulada manifiesta una pulsión de violencia enraizada en los deseos reprimidos entre Pelletier y Espinoza, quienes aún no se deciden a concretar un *ménage à trois*. Durante la secuencia en que los tres viajan en taxi, ocurre el estallido de una ira contenida durante meses. Como respuesta ante los insultos proferidos por el chofer --un pakistaní conservador, indignado ante la evidente relación del trío-- los varones golpean al taxista al son de insultos racistas y xenofóbicos ante la mirada de la amante. En la paliza se vinculan lo erótico y lo tanático. La escena, reflejo de lo oscuro y sombrío en la relación, problematiza la negación del deseo como principio de violencia, negación que encuentra su equivalencia en las sensaciones de estos críticos europeos de cara a la ciudad fronteriza.

El poco interés mostrado por estos personajes ante una realidad distinta a la suya y el tono banal que utilizan para discurrir sobre la injusticia en el mundo se vuelven inesperadamente en su contra y regresan para acecharlos en sueños donde se proyectan otras realidades imbricadas. Lo que se debe desenterrar, y que retorna desde Santa Teresa a la trama, es la travesía hacia la disolución, donde los críticos parecieran asimilarse a la totalidad de la violencia fronteriza. El escritor alemán buscado no aparece en la desértica ciudad mexicana, y Liz Norton comprende la urgencia de salir de ésta. La carta que la crítica envía a

su regreso sellará el final, la narración del contenido epistolar, alternada con la narración del proceso de simbiosis santateresiano que padecen Pelletier y, sobre todo, Espinoza, dilatarán el inesperado final.

El desenlace, activado por la carta, comprende el trenzado de una línea narrativa menor, última que informará al lector avezado sobre las estrategias empleadas en el debilitamiento de la unidad artística. El propósito de la multiplicidad de subhistorias y de contenidos diversos es interferir con la trama central, cuya bifurcación no siempre corresponde a una lógica o a un orden determinado. Algunas veces, en 2666 el exceso de contenidos se dispersa y se pierde como una serie de cabos sueltos; otras, la bifurcación corresponde a un plan finamente trazado. A esta última instancia se adscribe la historia de Edwin Johns, artista contemporáneo que se mutila la mano para embalsamarla y pegarla a un retrato múltiple; tras la venta de la obra maestra, el pintor enloquece y es internado en una “casa de reposo” (Bolaño, 2666, 77).

La historia de Johns se entreteje con la de los críticos antes del viaje que emprenden a México. En ella se establece que Norton y Morini comparten cierto gusto por el pintor. Obsesionado por las motivaciones ocultas tras la mutilación, el italiano organiza un encuentro con el artista y pide a Pelletier y a Espinoza que lo acompañen. Los críticos viajan en tren a Suiza: “hacia la campiña, hacia uno de los pueblos a medio camino entre Montreux y las estibaciones de los Alpes berneses” (119). Sin embargo, no llegan a una “casa de reposo” como sugiere el narrador, sino a un manicomio: a la Clínica Auguste Demarre. El texto evidentemente alude a *La montaña mágica* (1924). El viaje en tren por los Alpes recuerda el trayecto inicial del joven Hans Castorp camino al sanatorio en Davos para visitar a un primo con tuberculosis. La historia del pintor y su relación intertextual con la novela de Thomas Mann --por medio de la cual ingresa una tradición literaria con la que Bolaño identifica su

obra--,<sup>22</sup> debilita el potencial estructurador del código hermenéutico así como la centralidad organizadora del relato. Las motivaciones de la automutilación minan el “gran secreto” encriptado en el texto, pues queda sugerido que así como el artista se mutiló la mano por dinero, en la frontera entre Estados Unidos y México las mujeres son mutiladas y asesinadas por los mismos motivos. Una obviedad, una instancia tan banal, que el receptor se niega a inferirla de manera inmediata.

Por otro lado, la historia de Johns es el puente entre Norton y Morini, quien en su condición de paralítico y enfermo terminal representa para la construcción de la trama un aso oculto con el que se hilvana el desenlace. La muerte del pintor motiva el encuentro entre Norton y Morini que conduce, a su vez, a la decisión de permanecer juntos. Lejos de las mujeres violadas y asesinadas de la ciudad fronteriza y de las tensiones eróticas del trío, la asexualidad en su relación con Morini posibilita a Norton ubicarse fuera de la violencia.

#### “La parte de Amalfitano”

Los nexos entre el relato de la vida, los desplazamientos y los desvaríos del profesor de filosofía al que han frecuentado los críticos, Oscar Amalfitano, se producen mediante diversos recursos. Además de la breve aparición de Amalfitano en “La parte de los críticos”, los relatos se vinculan por medio del espacio, pues si bien el escenario disfórico de Santa Teresa se comienza a esbozar en la historia anterior, en esta parte el narrador continuará brindado

---

<sup>22</sup> Un texto que ayuda a entender la relación entre ambas novelas es *La enfermedad y sus metáforas* (1978) de Susan Sontag. A partir de un estudio sobre las genealogías míticas y líricas de la tuberculosis y del cáncer, la ensayista estadounidense plantea que así como la enfermedad puede ser estetizada (como hicieron los románticos con la tuberculosis durante el siglo XIX), también ser estigmatizada, como sucede con el cáncer en la actualidad. Desde una perspectiva histórica, Sontag adjudica la romantización de la tuberculosis a la construcción de la individualidad en la modernidad, contexto en que la enfermedad se convirtió en una manera de singularizarse. El mito de la tuberculosis fue utilizado como justificación de viajes y retiros a lugares más sanos: “Los románticos inventaron la invalidez como pretexto del ocio y hacer de un lado los deberes burgueses y poder vivir nada más que de su propio arte” (15). Bien entrado el siglo XX las obras de Mann y de Kafka aún refieren al mito de la tuberculosis que “sólo se disipó cuando se halló el tratamiento adecuado” (15). Sontag advierte que la ironía en *La montaña mágica* de Mann en que el burgués Hans Castorp contrae tuberculosis (una enfermedad de artistas y el no es un artista), “es un comentario tardío y premeditado sobre el mito de la tuberculosis. Pero en la novela se refleja otra vez el mito: la enfermedad refina, sí, el espíritu burgués” (15). Así como Mann ironizó acerca del mito de la tuberculosis, Bolaño lo hace sobre la herencia romántica de la enfermedad en su propio tiempo: la locura.

información al respecto.

A pesar de los diversos vasos comunicantes existentes entre “La parte de los críticos” y “La parte de Amalfitano”, hay una diferencia fundamental en las funciones que el código hermenéutico cumple en cada relato. Mientras que en la primera parte los enigmas a resolver se perfilaban como un hilo conductor, en la segunda trabajan en dirección opuesta. Ésta cuenta cómo el melancólico y solitario profesor de filosofía, desencantado con el mundo por el colapso del socialismo, se disocia de la realidad a través de la construcción de complejos juegos-enigma.

Estos juegos incluyen la instalación del *Testamento Geométrico*, un libro encontrado entre las cajas de Amalfitano traídas de Barcelona y que, a la manera de Duchamp en su *Ready-made infeliz*, deja colgado a la intemperie para aprenda cosas de la vida real. Otra práctica similar es la elaboración de esquemas geométricos con equivalencias filosóficas parecidos a los que hiciera la máquina lógica de Raimundo Lulio (monje medieval franciscano, cabalista y divulgador científico) para probar la verdad de un postulado. Esta vocación de Amalfitano, representación del espíritu vanguardista revolucionario, acentúa el proceso de disociación del yo e instaura la disolución del relato.

En este contexto la trama central de “La parte de Amalfitano” se organiza mediante tres hilos narrativos que representan los exilios forzosos y los voluntarios del profesor de filosofía, cuya disposición no contempla un orden cronológico: la primera línea narrativa corresponde al exilio en España tras el golpe militar contra el gobierno de Salvador Allende, la segunda línea refiere al presente del relato, donde el profesor y su hija se mudan a Santa Teresa, y la tercera línea narrativa alude a la vida de Amalfitano en Chile, antes de la dictadura militar. Los exilios de Amalfitano, como hemos de ver, se asemejan a un largo viaje hacia la pérdida de la razón que cristaliza en Santa Teresa, donde se concreta la disolución del personaje y el mundo con el que soñó.

Para transportar al lector por los distintos momentos de la vida de Amalfitano, el narrador se vale de una serie de anacronías o rupturas de las dimensiones espacio-temporales. Los goznes que comunican un hilo narrativo con otro son: pasaportes, cuchillos, imágenes de mujeres asesinadas, libros y, en un sentido metafórico, la locura por contagio como vehículo para dispersar el mal. Este último vehículo transicional, la locura, produce la noción de contagio mediante el vínculo que establece con el sida y sirve para crear lazos entre diversas historias. Todos los objetos transicionales mencionados tienen en común la capacidad de generar violencia en sus diversas variantes: injusticia, sangre, distorsión del pasado, olvido.

La primera secuencia se inicia cuando Amalfitano se establece en Santa Teresa y comienza a padecer una especie de desequilibrio mental, condición que marcará el tono del relato. En este contexto de contagio, la locura se diseminará de Santa Teresa a España y de regreso. Después viajará a Chile y a otros escenarios tan remotos como el taller del artista plástico Edwin Johns. Los traslados de la locura y de Amalfitano, como analizaremos unas líneas más abajo, entretienen los problemas de la historia y de la memoria con los de la globalización.

El primer salto espacio-temporal conduce a la línea narrativa del exilio en España, en que la esposa de Amalfitano es la protagonista y conducto mediante el que aparecen los escenarios amnésicos del posfranquismo. Lola abandona a Amalfitano y a su hija Rosa con el pretexto de reunirse con su poeta favorito en el manicomio de Mondragón (personaje inspirado en Leopoldo María Panero, un poeta maldito español internado en el psiquiátrico de Mondragón durante la década de los ochenta). Mediante una serie de cartas, Amalfitano se entera de los viajes y los delirios de su mujer, quien va a dedo de Barcelona a San Sebastián. Ignorada por el poeta, sola y sin dinero, la mujer de Amalfitano se dedica a vagar por el manicomio y el cementerio, donde sostiene encuentros sexuales con un joven vasco. Siete años después, Lola regresa enferma de sida para despedirse de su hija. La enfermedad

infecciosa articula el patrón de contagio, que dentro del sistema metafórico de la novela opera como un dispositivo para vincular las distintas violencias totalitarias y problematizar la pérdida de una memoria histórica.

Una vez que Lola desaparece de la vida de Amalfitano y de la narración, él la imagina asesinada y violada en alguna carretera. Esta imagen acompañará al profesor chileno a la ciudad fronteriza y le servirá al narrador para realizar otro salto espacio-temporal de la España posfranquista hasta la Santa Teresa del siglo XXI. La descripción del cuerpo violado y tirado en el costado de una carretera española, evocada en México, es una de las maneras en que el narrador hace la prolepsis hacia el relato en curso y anticipa el feminicidio en el que se verá envuelta la ciudad.

Del perturbador escenario fronterizo, el lector accederá al pasado en Chile, activado mediante los recuerdos de la infancia de Amalfitano. La actualización de la dictadura pinochetista ocurre mediante las conjeturas elaboradas por el profesor tras leer el libro *O'Higgins es Araucano* (que pretende comprobar el origen griego de los primeros pueblos chilenos), y que ponen a prueba la validez de la autoría y de la historia, además de manifestar un abierto repudio hacia la apología del olvido; es decir a los pactos que hicieron los gobiernos posteriores a Pinochet para transitar hacia la lógica de la economía global.

El enigma planteado por la alucinación auditiva con quien dialoga Amalfitano, una voz omnipresente con la forma del improbable fantasma de su padre y que parece deambular por los recovecos ficcionales de la novela (desde los parajes de la infancia del profesor de filosofía hasta el taller de Edwin Johns), lejos de aglutinar la trama, inicia el proceso de su desintegración. Si bien la voz escuchada por Amalfitano le produce cierto deseo de entregarse al abandono, también le infunde preocupación por su hija, la cual despierta en él un profundo sentido de responsabilidad. Esta secuencia es la bisagra de unión entre el relato y la tercera

parte, pues motivará a Amalfitano, sumada a los peligros contra Rosa, a pedirle a Fate que le ayude a su hija a cruzar la frontera.

“La parte de Fate”

La trama de la historia de esta parte de la novela inicia con un breve y enigmático preámbulo mediante el cual Fate se proyecta en el futuro, quizás al final del viaje que emprende a Santa Teresa y que moviliza la trama:

¿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 (Bolaño, 2666, 295).

Al final del periplo, Fate posiblemente no logró salir de Santa Teresa y cruzar la frontera, o tal vez salió para después sumergirse en un delirio paranoide. En este sentido, la ciudad fronteriza implica un viaje del que ya no hay retorno, un camino hacia la pérdida de la razón por el que también transitó Amalfitano.

La historia de los desvaríos de Fate se inaugura con la muerte de su madre. Después muere otra mujer, vecina de ella. Antes de partir hacia donde mueren más mujeres, el periodista de Harlem visita en la realidad y en sus sueños a varios de los personajes del imaginario de las teorías de la conspiración estadounidense:<sup>23</sup> el sedicioso fundador de las

---

<sup>23</sup> En un sentido similar, Christopher Domínguez Michael señala que “La parte de Fate” es “el homenaje que Bolaño rinde a la decisiva influencia de la cultura estadounidense en su formación, a través de las figuras fronterizas del periodista negro, del

panteras negras, el último miembro de la cuarta división comunista de Brooklyn y los integrantes de una organización de resistencia civil que apoya a Osama Bin Laden. Estos recuerdos de la vida de Fate se entremezclan en el sueño con un reportaje televisivo, que anticipa la trama, sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa: “El reportero era Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres” (Bolaño, 2666, 328).

Los hilos se mueven nuevamente a partir del viaje. En sustitución del periodista de la sección deportiva de *Negro Amanecer*, Fate es enviado a Santa Teresa a redactar la crónica de una pelea de box entre un negro de Harlem y un mexicano. Mientras el protagonista desciende en el mapa, irá compenetrándose en la realidad de “las muertas”; por ejemplo, a punto de cruzar la frontera, escucha la conversación entre un policía joven y un criminólogo, el Profesor Kessler:<sup>24</sup>

Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podría hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos (Bolaño, 2666, 339).

Por primera vez en la novela el narrador proporciona información concreta sobre los feminicidios en Santa Teresa. Esta información se incrementa con el correr de la historia y su función, en términos de la trama, es orientar al lector hacia la extenuante parte de los

---

predicador, del imposible militante del Partido Comunista en Brooklyn y del hervidero, tan profundamente norteamericano, de las teorías de la conspiración.” (254).

<sup>24</sup> El referente real de este personaje es Robert K. Ressler, ex agente del FBI y autor de diversos libros sobre asesinos seriales. Ressler jugó un rol importante en los años setenta en definir el perfil psicológico de asesinos violentos, también acuñó el término “asesino serial”.

crímenes.

La trama central del viaje comienza a hilarse con otras dos líneas narrativas menores. La primera se centra en el encuentro entre Fate y la periodista Guadalupe Roncal, mujer que le pide acompañarla al reclusorio a entrevistarse con Klaus Haas, el joven alemán a quien el sistema de justicia mexicano ha imputado de manera arbitraria la autoría de los crímenes. En la medida en que esta línea narrativa posibilita a Fate reivindicar su vocación detectivesca al más puro estilo de la novela negra, también reactiva en la trama el código hermenéutico: la búsqueda por la verdadera identidad del asesino.

La segunda línea narrativa cuenta el encuentro de Fate con algunos oscuros habitantes de Santa Teresa, como Chucho Flores o Charly Cruz. Por medio de ellos el reportero conoce a Rosa Amalfitano, de quien se enamora perdidamente, al punto que decide rescatarla de manos de estos criminales. Mediante este último hilo narrativo, Fate presencia el entorno donde pervive la extrema misoginia, el negocio de la droga y del cine *snuff* en que autoridades, policías y prácticamente toda la población parecieran estar coludidos. Fate es un testigo de la disolución del Estado, del tejido social, del desprecio a todo aquello que representa lo humano. El argumento en torno al papel de testigo representado por Fate se consolida cuando es prácticamente obligado a ver una película porno dirigida por Robert Rodríguez en la vivienda y estudio de grabación clandestino de Charly Cruz:

El cuadro que formaban [una mujer joven y tres hombres] era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento, pero la forma del estallido, y cuándo ocurriría, era imprevisible. Y entonces la mujer se corría de verdad. Un orgasmo que no estaba previsto y que ella era la que menos esperaba. Los movimientos de la mujer, constreñidos por el peso de los tres tipos, se aceleraron. Sus ojos fijos en la cámara, que a su vez se

acercó a su rostro, decían algo en un lenguaje inidentificable [...] toda ella pareció brillar [...] los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire (Bolaño, 2666, 405).

En el cine ocurre el intercambio de mirar y de ser mirado, de reconocerse en el horror del otro y que el horror se reconozca en uno. El orgasmo no previsto de la actriz porno advierte la fina línea entre lo artificial y lo real donde la mujer se termina convirtiendo en un objeto de naturaleza extraña, indefinido e inasumible. Desde esta perspectiva se puede inferir que el nombre de Fate alude a su condición de testigo del inexorable destino latinoamericano.

Sin embargo, aquí es necesario considerar que el nombre Fate probablemente también aluda a un tipo de policial que Roberto Piglia acuñó como “ficción paranoica” y que conforma dos elementos de forma y contenido:

Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia. El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido” (Piglia, “La ficción paranoica”).

El desenlace se activa por medio del cruce entre las dos líneas narrativas menores. Por un lado, el rescate de Rosa de la casa de Charly Cruz propicia un viaje, a petición de

Amalfitano, a Estados Unidos. Sin embargo, la solución se ve interferida por la otra línea narrativa menor, cuando el reportero de Harlem y la hija de Amalfitano se detienen en el reclusorio para acompañar a Guadalupe Roncal en su encuentro con el supuesto asesino serial. Las líneas iniciales de “La parte de Fate” sugieren que los personajes no lograron salir de allí.

“La parte de los crímenes”

En esta parte, el estatuto de agujero negro que la trama ha conferido hasta este momento a Santa Teresa se potencia mediante un aumento en la desconexión y la multiplicidad de los fragmentos que componen la historia. El centro de la región espacio-temporal en la cual desapareció Archiboldi y de donde nunca pudieron salir Amalfitano y Fate se rige mediante una compleja “red de posibilidades” que abarca a narcotraficantes, policías, judiciales, políticos, banqueros, redes de prostitución y otras instancias en un marco de economía de maquila fronteriza.

La trama se organiza a través de una estructura central conformada por la reelaboración de un archivo de expedientes policiales y forenses de mujeres que han sido violadas, torturadas y asesinadas. Esta sucesión de expedientes mantiene una relación inmediata con la realidad, puesto que Bolaño se documentó sobre los crímenes a partir de la investigación del periodista Sergio González Rodríguez (publicada en la colección “Crónicas” de Anagrama bajo el título *Huesos en el desierto*). La suma de expedientes en “La parte de los crímenes” conforma una densidad que posibilita dar cuenta de los condicionantes socio-políticos, económicos y culturales ocultos tras la crueldad infligida contra el género femenino. Los expedientes ubican al lector en la condición espacial de la frontera, donde las mujeres aparecen muertas en el desierto, en los descampados y en los basureros, en el marco de una economía de maquila. La siguiente cita describe el paisaje de miserias al que ya nos hemos referido:

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y estaban pintadas de color plateado. Junto a éstas, entre unas lomas bajas, sobresalían los techos de las casuchas que se habían instalado allí poco antes de la llegada de las maquiladoras (Bolaño, 2666, 449).

El asesinato de las mujeres se ensambla entre el contraste de las modernas y brillantes torres de las maquiladoras y las viejas “casuchas” de la pobreza, escena a la que acceden las trabajadoras de Santa Teresa tras tomar un autobús y caminar por calles de tierra. La desconectividad de “La parte de los crímenes” encuentra su reflejo y su orientación ideológica en los procesos de integración económica en que los obreros de un país trabajan a distancia para otro, para una empresa cuyos dueños o directores no son identificables.

Las nuevas estructuras de producción masiva se asemejan en su dinámica al *modus operandi* de los asesinatos en Santa Teresa, tal y como lo expresa un periodista que aparece en la trama llamado Sergio González (y que evidentemente rinde homenaje al autor de *Huesos en el desierto*): “Según tengo entendido, dijo Sergio, las mujeres son secuestradas en un lugar, son llevadas a otro lugar, en donde se les viola y luego se les mata, y finalmente sus cuerpos son arrojados en un tercer lugar, en este caso la trasera del galpón de almacenaje” (Bolaño, 2666, 700). La cita retrata el extraño ensamblaje de los crímenes y sugiere que los asesinatos cometidos en el desierto fronterizo entre México y Estados Unidos son también el producto de una red de estructuras ideológicas y económicas cuya sede invisible no pertenece a una sola nación.

Más allá del género, entre las víctimas no hay características comunes: el conglomerado de expedientes describe mujeres jóvenes, adultas, meseras, obreras, estudiantes, prostitutas, niñas de familia, embarazadas, rubias, morenas, altas, bajas, con nombre, sin nombre; mujeres que desaparecen solas o acompañadas por los caminos de tierra, o de asfalto; en un coche o a pie para ser mutiladas, violadas, rotas, estranguladas, amarradas, golpeadas o acuchilladas.

La narración de los expedientes ocurre en orden cronológico y yuxtapuesto a una multiplicidad de historias que en la medida en que permanecen inconclusas, se van bifurcando sucesivamente. Este modelo establece un estrecho entramado con los expedientes, de tal modo que cuando pareciera establecerse un patrón en el *modus operandi* de los crímenes, los registros de las prácticas asesinas cambian, sugiriéndolos como resultado de la filmación de películas porno o *snuff*, el efecto de las fiestas salvajes de los narcotraficantes o el abuso cotidiano del machismo producto de una misoginia arrolladora y generalizada.

Este modelo de red de relaciones inicia con la historia de Juan de Dios Martínez, un judicial que va tras la pista de un profanador de iglesias apodado “el Penitente” y se enamora de Elvira Campos, la directora de un manicomio. Tras la desaparición de “el Penitente”, el judicial inicia otras investigaciones sobre otros crímenes irresolubles. Paralelamente, Sergio González, un periodista del DF, también investiga sobre “el Penitente” y, al perder su pista, regresa a la capital. Sin embargo, González volverá en diversas ocasiones a Santa Teresa para entrevistar a diversos personajes, entre ellos al alemán Klaus Haas, improbable asesino serial de mujeres encarcelado por las autoridades mexicanas; a Florita Almada, una vidente y curandera cuyas premoniciones aparecen en un *talk show* local, y a Azucena Esquivel Plata, una diputada priista en busca del asesino de su mejor amiga.

Por otro lado se relatan las pesquisas de Pedro Negrete, jefe de la policía y hermano gemelo del rector de la Universidad de Santa Teresa, y sus guaruras Epifanio Galindo y

Olegario Cura Esposito alias “Lalo Cura”, quienes en colaboración con los judiciales José Márquez, Ernesto Ortiz Rebolledo, Ángel Fernández y el presidente municipal, acuerdan que los crímenes han sido perpetrados por un sólo asesino serial. Conforme esta lógica, inculpan sin pruebas suficientes a Klaus Haas. A partir de este hecho, la trama se bifurca en otra subtrama que trata sobre la vida en la cárcel de Haas y las investigaciones que éste hace con la esperanza de aclarar su caso.

A este entramado se añade la aparición de historias de personajes estadounidenses como Harry Magaña, sheriff de Huntville, Arizona, quien viaja a Santa Teresa en busca del sospechoso del asesinato de una mujer de su condado y desaparece en el intento; o como el profesor Kessler, escritor experto en asesinatos seriales y ex funcionario del FBI, que va a la ciudad fronteriza para impartir una serie de conferencias y, finalmente, los despreocupados personajes de la cancillería gringa.

La multiplicidad de contenidos pareciera desbordarse de los límites de la representación o de los límites de la capacidad de comprensión del lector. No obstante la supuesta cronología de los expedientes, todos los acontecimientos narrados parecieran suceder en un tiempo horizontal, una especie de simultaneidad cuyo resultado es la nulificación del pasado, como si el único tiempo existente en la narración fuera el eterno presente. El efecto en el lector de la simultaneidad del presente es la imposibilidad de recordar, ya no digamos asimilar, los hechos. Este tipo de efecto es similar a la dinámica producida por los periódicos y los noticieros televisivos, incrementada mediante la multiplicidad y la velocidad de la información ofrecida por internet. Desde esta perspectiva los expedientes forenses no activan una memoria o un homenaje, sino que provocan la pérdida, en el mar de los acontecimientos, de la relevancia de cada homicidio.

“La parte de Archimboldi”

Tras el acto de narrar la violencia totalitaria de Santa Teresa, encarnada en “La parte de los crímenes”, el narrador vuelve la mirada hacia atrás, al seno del totalitarismo: la Alemania de los albores del siglo XX. El retorno al pasado también implica una inmersión en el origen de 2666, en el momento del nacimiento de Archimboldi, donde comienza la historia de esta obra poliédrica. En un tercer plano, la mirada al pasado implica un viaje por una de las tradiciones de la literatura alemana, enclavada en el siglo XIX y que en la novela será actualizada por medio de diversos tratamientos contemporáneos.

En este sentido, la historia de la vida de Archimboldi se organiza mediante la adscripción del relato al *Bildungsroman*,<sup>25</sup> un género literario privilegiado por la crítica y la teoría literaria.<sup>26</sup> Desde Hegel hasta Goethe, la conformación del *Bildungsroman* ha sido vinculada con el advenimiento de la modernidad, y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) de Goethe (salvo algunos precedentes), es considerada como la obra que inaugura dicha tradición.

Bolaño narra la conformación de la Europa nazi mediante Hans Reiter, quien recorrerá aquellos caminos que conducen progresivamente a la construcción de una conciencia y una

---

<sup>25</sup> El *Bildungsroman* o novela de aprendizaje es un género novelístico que surge en Alemania a finales del siglo XVIII; su principal característica consiste en abordar el pasaje de un varón burgués hacia la edad adulta (aunque con el paso del tiempo el género ha incluido una gran variedad de tipos como el *Bildungsroman* proletario o el femenino). El desarrollo del personaje tiene lugar, según Jerome H. Buckley, a través de una serie de hitos constitutivos: la niñez dentro de un ambiente rural o provincial (por lo general represivo), el conflicto generacional con el padre, el encuentro con la ciudad donde la verdadera educación comienza y al menos un par de encuentros amorosos que constituyen la educación sentimental. A través de la experiencia y las equivocaciones cometidas, el personaje descubrirá su vocación y su identidad y una pareja con la cual contraer matrimonio.

<sup>26</sup> La relevancia de la obra de Goethe según Bajtín en “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”: “radica en que la narración da cuenta de los cambios filosóficos y sociales producidos durante el siglo XVIII. En este contexto Bajtín distingue a la novela de aprendizaje de los géneros que la precedieron. Mientras que las tradiciones anteriores presentaban un héroe que respondía a una imagen preestablecida, fija e inamovible, el *Bildungsroman* propone un héroe en progreso: “En las novelas como [...] *Willhelm Meister* [...] El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre [...] se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado [...] La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado [...] y trasciende [...] hacia el espacio de la existencia histórica” (215).

Por otro lado en *Teoría de la novela*, Lukács considera que en *Willhelm Meister*: “El tipo de personalidad y la estructura de la trama están determinados por la condición necesaria de una reconciliación entre interioridad y realidad, aunque problemática, es de todas formas posible; una reconciliación que debe buscarse a través de luchas cruentas y aventuras peligrosas, pero que, eventualmente es alcanzable” (130).

identidad. El protagonista de la novela deberá de superar una serie de condiciones establecidas *a priori*, como los padres ignorantes y racistas, a partir de diversas experiencias que lo “enaltecerán”. Las etapas del aprendizaje de Reiter constituyen tres movimientos marcados por tres libros.

El primer movimiento contiene la infancia de Reiter, desarrollada en el entorno envilecido y pobre de la Alemania del periodo de entre guerras. En este contexto, el primero libro al que Reiter tiene acceso es uno de divulgación científica sobre animales y plantas del litoral europeo. Este texto robado por él ayudará al héroe a completar su interés por el mundo acuático y la vida submarina y, por supuesto, a sobrellevar el medio y la crianza de los padres ignorantes.

El segundo movimiento inicia a partir de la expulsión de Reiter de la escuela (el mismo año del ascenso de Hitler al poder) y su ingreso como sirviente en la casa de campo del barón Von Zumpe. El contacto del joven con la aristocracia prusiana le permitirá aproximarse a la gran literatura: en este contexto el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach es el segundo libro, tomado de la biblioteca del barón, que lo conmueve profundamente. Al cierre de la casa de campo, Reiter se traslada a Berlín en busca de Hugo Halder, sobrino del barón. La llegada a la ciudad, la hermandad con los amigos, las andanzas nocturnas del ambiente previo a la guerra y la pérdida de la virginidad con una prostituta, constituyen el pasaje de Reiter de la adolescencia a la edad adulta.

El tercer movimiento inicia cuando Reiter es llamado a filas. Tras diversas experiencias como soldado en el frente ruso, incluyendo una herida de guerra que lo lleva a convalecer en una aldea desierta victimizada por los *Einsatzgruppen*,<sup>27</sup> el joven encuentra el diario de un judío ruso llamado Boris Ansky. Esta lectura será crucial para la toma de conciencia del personaje y el descubrimiento de su vocación: es el tercer libro clave en su vida.

---

<sup>27</sup> Los *Einsatzgruppen* eran escuadrones de la muerte pertenecientes a las SS cuya tarea principal era aniquilar judíos, gitanos, comisarios políticos y mujeres y niños de las poblaciones que quedaban tras la línea del frente. Estos grupos actuaban sin supervisión judicial ni respaldo alguno de la legalidad y operaban a través de fusilamientos masivos.

Los tres movimientos mencionados forman parte del proceso de transformación del héroe implicados en el concepto de *Bildung*, entendido como “formación” pero también como cultura, como conjunto de imágenes y representaciones de un individuo o de una comunidad. Sin embargo, el flujo del tiempo lineal que supone el proceso de transformación psicológica y moral del héroe es interrumpido por los diversos artificios vinculados con la literatura contemporánea que baraja el narrador para disgregar y multiplicar el relato.

Como en las otras partes, en “La parte de Archiboldi” la trama se bifurca mediante el ingreso de diversas subhistorias de personajes secundarios. Cuando la trama se traslada a los Cárpatos, al castillo del General Entrescu, aparecen diálogos e historias de generales, intelectuales y artistas simpatizantes con el nazismo. La crueldad de las historias y del pensamiento nazi se entremezcla con la atmósfera siniestra del castillo del general rumano, escenario de la conversión del relato en novela gótica. En este contexto el general contrae los dones de Drácula para conocer los sueños de sus soldados, la mayoría campesinos rumanos:

–Me introduzco en sus sueños –dijo–, me introduzco en sus pensamientos más vergonzosos, estoy en cada temblor, en cada espasmo de sus almas, me meto en sus corazones, escudriño sus ideas más primarias, oteo en sus impulsos irracionales, en sus emociones inexpresables, duermo en sus pulmones durante el verano y en sus músculos durante el invierno, y todo esto lo hago sin el menor esfuerzo, sin pretenderlo, sin pedirlo ni buscarlo, sin coerción ninguna, impelido sólo por la devoción y el amor (Bolaño, 2666, 855).

La trama es nuevamente interferida mediante la yuxtaposición de otro género literario, esta vez el pasaje a la Bram Stoker se entremezcla con algunos rasgos de la novela pornográfica. En esta reconversión del género, Reiter y uno de sus compañeros ocupan el papel de

voyeristas durante el encuentro de sexo salvaje entre la baronesa y el despiadado General

Entrescu:

Entrescu [...] volvió al lecho en donde la baronesa Von Zumpe dormitaba y, tras cambiarla de posición, empezó a follársela de nuevo, al principio con movimientos imperceptibles, pero después con violencia tal que la baronesa, de espaldas, para no chillar se mordió la palma de la mano hasta hacerse sangre. A estas alturas Wilke se había desabrochado la bragueta y se masturbaba apoyado en el muro. Reiter lo oyó gemir [...] él también empezó a tocarse [...] sacándose el pene y acomodándolo al ritmo del general Entrescu y la baronesa Von Zumpe (Bolaño, 2666, 864).

De la misma manera en que el *Bildungsroman* es yuxtapuesto con géneros marginales como la novela gótica o la pornográfica, el diario de pensamiento<sup>28</sup> de Ansky (que interfiere la trama mediante el ingreso de las diversas historias del joven judío en la intransigente Rusia de Stalin) revela que él escribió, anónimamente y en beneficio de un miembro del partido comunista, un texto que inicia como novela de crecimiento, se transforma luego en relato de ciencia ficción, después en novela de detectives y, para terminar, en novela de aventuras. De esta manera, la obra de Ansky se convierte en el espejo de 2666 y del discurso literario del autor porque en ambas los géneros literarios son pensados como un campo de modificación constante.

Por otro lado, el diario de Ansky da muestras de las diversas máscaras que puede adoptar el sujeto en la narrativa. La posibilidad de ser otro, de separar al sujeto de la figura del

---

<sup>28</sup> Término empleado por Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posesión* para diferenciar el diario de Brecht del diario íntimo inscrito en la tradición romántica. Según el autor: “este tipo de diario se parece menos a una crónica de los días que transcurren --con su lote de anécdotas y de sensaciones concomitantes-- que a un taller provisionalmente desordenado o a una *salade* montaje en la que se fomenta y se piensa toda la obra de un escritor. (25)

autor, implícita en el diario, conduce a Reiter a apropiarse del seudónimo Archiboldi para ocultar su identidad, quizá por haber asesinado a un criminal de guerra nazi o quizá porque estaba seguro de su fama posterior. Si bien estas máscaras son la metáfora de la violencia y de la cobardía ocultas tras la pluma, también lo son de la metamorfosis del sujeto en la cual lo múltiple y lo diverso constituyen el principio de supervivencia ante los totalitarismos.

Tras el encuentro con el diario, la trama continúa cumpliendo los hitos constitutivos del *Bildungsroman* en el escenario de la posguerra, tiempo durante el cual Reiter encuentra una pareja y consolida su oficio por medio de la casa editorial independiente de Jacob Bubis (el editor judío casado con la baronesa, quienes aparecen en la primera parte). Hacia el final del relato se revelan los motivos del viaje de Archiboldi que se entrelazan con “La parte de Fate” por medio de la línea narrativa correspondiente a la hermana de Reiter, Lotte, la madre de Klaus Haas (el supuesto autor de los crímenes de Santa Teresa). Lotte logra contactar al escritor, quien unos días después se traslada a Santa Teresa para ayudar a su sobrino.

## 1.2 La disociación en la figuración artística de los personajes

Como reacción ante el psicologismo imperante en la teoría literaria romántica del siglo XIX -- en la cual el personaje era un reflejo simbiótico de los deseos del autor--, la crítica literaria moderna se ha ocupado desde variadas perspectivas sobre el papel que juega el personaje en la novela. Estos nuevos enfoques, surgidos a partir de la necesidad de diferenciar al autor del sujeto de enunciación de un texto, se han manifestado en el campo de la creación literaria y en el de la teoría. En este contexto, tanto para los formalistas rusos (*Teoría de la literatura* de B. Tomachevsky y *Morfología del cuento* de V. Propp) como para ciertos estructuralistas y narratólogos franceses (*Semántica estructural* de A.J. Greimas y *S/Z* de R. Barthes), el personaje en la obra literaria no es más que el resultado de una construcción organizada a partir de ciertas estrategias discursivas y narrativas, cuya función es producir un efecto de sentido, tal como opera cualquier otra figura narrativa.

Desde una perspectiva similar, la teoría de la novela anglosajona (iniciada en 1875 por Henry James con la publicación de *El arte de la novela*) ubica modos diversos de caracterizar a los personajes tanto en el plano físico como en el psicológico. La caracterización permite la identificación de estos y determina no sólo su conducta, sino también las relaciones que establece con los otros personajes. El texto de James problematizó, quizá de manera embrionaria, las distinciones entre el “ser” y el “hacer” del personaje, entre descripción y diálogo, entre incidente y descripción; oposiciones con las que después se conformaría o englobaría el conocido axioma “*show don't tell*”, aunque para James las distinciones entre ambas formas de narrar no implicaban una separación tajante, sino una relación de colaboración para lograr un fin común: la expresión.

La dicotomía de la construcción escenificada del relato (*show*) y la construcción resumida (*tell*) permite distinguir procesos distintos. *Tell* refiere a uno de los procedimientos

más comunes en la caracterización, que consiste en la descripción o el retrato tanto de los rasgos físicos como de los hábitos y costumbres del personaje, datos proporcionados por el narrador de manera directa. A diferencia de la caracterización descriptiva, en la construcción escenificada (o *show*) el narrador deja actuar y dialogar al personaje con otros agentes para que el lector descubra por sí mismo los rasgos de éste durante el transcurso del discurso narrativo. Existe una tercera modalidad de caracterización: el estilo indirecto libre, marcado por un narrador que refiere los acontecimientos tratando de asumir la conciencia y, en muchos casos, el lenguaje del personaje. Este último desarrollo, que consiste en la supresión de las percepciones por parte del narrador, deriva en la construcción del monólogo interior del personaje.

Así como el propósito del análisis de las estrategias empleadas en la construcción del personaje propuestas por el estructuralismo y la narratología es descubrir la articulación de las diversas ideologías desplegadas en el relato, existen también estudios orientados a descubrir las relaciones establecidas entre el personaje novelesco y la sociedad. Desde esta perspectiva las aportaciones más contundentes son las de Mijaíl Bajtín, quien entendió el discurso verbal como un fenómeno social y consideró la capacidad para introducir la heteroglosia (estratificación en el lenguaje y pluralidad de voces) como la más importante del personaje. En este contexto el discurso del personaje, conformado mediante un sociolecto determinado, puede representar a la comunidad a la cual pertenece y establecer una relación dialógica con el discurso del autor y el de otros personajes.

En el estudio dedicado a la obra de Dostoievski, Bajtín abre caminos teóricos muy distintos a los trazados desde el estructuralismo. En la medida en que la obra del novelista ruso introduce innovaciones fundamentales en la configuración artística de los personajes, Bajtín ofrece modos de leer que revelan los procesos de *dialogía* y *polifonía*. A diferencia de los esquemas cerrados planteados por el estructuralismo y las novelas --producto de una

concepción monológica del mundo donde el personaje era un objeto fijo y diseñado por el autor--; Bajtín ubica en la obra de Dostoievski a un sujeto libre, capaz de estar en desacuerdo con su creador. En este sentido, a diferencia de sus antecesoras, las novelas del escritor ruso no se basan en las funciones de la caracterización ni en el desarrollo pragmático de la trama, sino en la pluralidad de voces, conciencias y discursos independientes; de ahí que Bajtín las haya denominado novelas polifónicas. En este nuevo esquema literario el autor no considera al héroe como una manifestación de la realidad y tampoco le concierne su identidad, pues “el héroe le interesa en tanto que es un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*”. (“El héroe”, 71).

Desde una perspectiva histórica y filosófica, Georg Lukács señala en *Teoría de la novela*<sup>29</sup> la importancia del personaje en la instauración de los géneros literarios, pues éstos se establecen a partir de las relaciones creadas entre el héroe y su entorno. El punto de partida de la reflexión de Lukács es el señalar la pérdida en el mundo moderno del sentido unitario prevaleciente en la antigua Grecia, una noción imposible de restablecer en el mundo abierto, heterogéneo y “abandonado por Dios” de la modernidad (80).

La epopeya configura la “totalidad extensiva de la vida” (40) en la medida en que su personaje o su héroe construye el “yo empírico”, el yo tal y como se ofrece en la experiencia. En cambio, la novela configura “la totalidad intensiva de la esencialidad” (41) en la medida en que su personaje encarna el “yo inteligible” que es la autodeterminación libre e incondicionada del hombre. En otras palabras, el héroe épico se considera uno con su entorno y su sociedad porque carece de todo sentido de individualidad (su vida es regida por el designio de los dioses). En cambio, el sentido de individualidad del héroe de la novela lo lleva a buscar su propio camino y, en el encuentro entre el mundo interior del héroe con la realidad

---

<sup>29</sup> *Teoría de la novela*, explica Lukács en el prólogo escrito en 1962, es una obra cuya metodología pertenece a las “ciencias del espíritu” y que fue escrita durante el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. *Teoría de la novela* se muestra contradictoria frente a la teoría marxista de la novela desarrollada en la madurez por el mismo autor ligada a lo que él denominó el “realismo crítico”.

exterior, se crea una fisura, un abismo entre lo que el sujeto desea e imagina y lo que la realidad presenta. Esta fisura impide la proyección de la totalidad, por lo que en la novela sólo existiría la nostalgia de un mundo cerrado como mera abstracción de una realidad no existente. La simulación de una totalidad en la novela, señala Lukács, podría correr el riesgo de convertirse en mero entretenimiento.

Lukács da un paso más en la distinción entre los héroes de la epopeya y los de la novela para ubicar tres modelos distintos dentro del género novelesco, establecidos a partir de las relaciones entre el héroe y el entorno conforme a un contexto histórico-filosófico. Desde esta perspectiva el filósofo húngaro ubica la novela del idealismo abstracto, cuyo héroe activo busca imponer su ideal a la realidad pese a sus propias limitaciones, como Don Quijote. La novela de la desilusión, cuyo héroe imaginativo no se logra adaptar a las convenciones o restricciones de la realidad, por ejemplo *Madame Bovary*. Y la novela de aprendizaje, cuyo héroe consigue alcanzar, mediante la auto-regulación, un equilibrio entre el mundo exterior y el mundo interior, como en el caso del *Wilhelm Meister*.

La perspectiva lukacsiana nos provoca una pregunta fundamental para el análisis de los personajes principales de cada una de las partes que constituyen 2666: ¿cuál es la naturaleza del héroe en la novela policial y cómo es su relación con el entorno? Posiblemente el primer intento por responder la pregunta fue de Siegfried Kracauer, uno de los guías espirituales de la Escuela de Frankfurt, quien entre 1922 y 1925 decidió tomar a la novela policial clásica como objeto de análisis filosófico, cuando aún no surgía la novela negra y el género era considerado menor en los claustros académicos.

En *La novela policial: Un tratado filosófico* (que a causa de diversos avatares no se publicó en español sino hasta el 2010), Kracauer señala cómo el género policial muestra “una sociedad dominada por la *ratio* autónoma, una sociedad basada sólo en la virtud de la idea” (40). Es decir, una sociedad deshumanizada cuyas relaciones han sido endurecidas por el

espíritu del cálculo y de la especulación, que tiende a la racionalización y ha sido despojada de todo sentido de realidad y sustancia. En este contexto, el héroe del policial, el detective, es el encargado de descubrir los secretos ocultos; sin embargo, señala Kracauer, “El detective no se dirige a la *ratio*, sino que ésta lo personifica; no obedece a lo ordenado, como criatura suya, sino que es la propia *ratio* quien cumple su cometido en la no-persona del detective” (75). En otras palabras, el detective no sólo forma parte del sistema que materializa el relato, sino que es el conducto mediante el cual éste se hace patente.

Como lo hacen otros personajes de la novela moderna, en la policial el héroe se caracteriza por mantener una relación disgregada con la realidad y pone así de manifiesto la fisura existente entre el sujeto moderno y el mundo. A diferencia de los modelos ubicados por Lukács, en este género el héroe no trata de imponer un ideal ni se siente desadaptado, mucho menos trata de lograr un equilibrio entre su interior y el exterior; estamos frente a un héroe, como lo indica Kracauer, en que lo disociado y lo desintegrado del mundo se materializan. Desde esta perspectiva, en *2666* tanto la sociedad, como sus personajes padecen algún tipo de trastorno mental cuyos síntomas de disociación afectan su comprensión de la realidad. La condición de la enfermedad implica la posibilidad de ser contagiada de un personaje a otro y, a su vez, de que exista una cura.

A partir de la localización de la relación establecida entre los personajes de *2666* y su entorno, retomamos para nuestro análisis el concepto de *dominante artístico* formulado por Bajtín (“El héroe”, 75) para aludir al aspecto central que rige la conformación de los mismos, su comportamiento y visión de mundo, y para penetrar así en su figuración artística. Con base en lo mencionado unas líneas arriba, consideramos a la enfermedad, o al trastorno mental que produce disociación y afecta la comprensión de la realidad, como el dominante artístico que rige la figuración de los personajes. A pesar de que la mayoría de las veces los seres ficcionales en *2666* no se caractericen por reflexionar desde una visión autoconsciente

(dominante artístico señalado por Bajtín en la configuración de los personajes de Dostoievski), exploramos el punto de vista proyectados por ellos sobre el mundo, en relación al punto de vista de otros personajes y del autor.

“La parte de los críticos”

El *dominante artístico* que rige la figuración de los personajes en las cinco partes de *2666* es la desconexión que éstos manifiestan en su vínculo con la realidad; en cada una esta disociación se presenta de manera distinta. En el caso de “La parte de los críticos”, la realidad se confunde con la literatura, de ahí que todas las referencias de estos personajes, así como los parámetros articulados para entender el mundo, remitan a sus lecturas: desde los clásicos, pasando por Sade y el simbolismo, hasta Borges y Rushdie.

En este sentido la literatura actúa como un poderoso prisma mediante el cual los críticos de *2666* miden, deforman o novelizan la historia, la cultura y la realidad. El delirio literario revela la perspectiva del mundo que éstos proyectan o más bien, la manera en que no ven al mundo. En “La parte de los críticos”, específicamente, lo que el autor problematiza mediante esta configuración es la falta de voluntad de estos académicos europeos para conferirle una voz al Otro (pakistaní, latinoamericano, mexicano, subdesarrollado). El narrador irónico se burla continuamente de los críticos y de las prácticas del ámbito académico.

Lo perverso en estos personajes es su actitud desconectada, narcisista y banal ante los acontecimientos. Ahí, puede decirse, se enmarca la primera mención al feminicidio fronterizo a través de la recepción de Morini de una noticia sobre los asesinatos de mujeres en Sonora. A partir de la lectura de la nota escrita por una periodista italiana, quien originalmente había ido a México a escribir sobre la guerrilla zapatista, Morini divaga:

La noticia le pareció horrible. En Italia también había asesinos en serie, pero rara vez superaban la cifra de diez víctimas, mientras que en Sonora las cifras sobrepasaban con largueza las cien.

Después pensó en la periodista de *Il Manifesto* [...] la imaginó cansada después de pasar una semana en los bosques de Chiapas. Se la imaginó hablando con el subcomandante Marcos. Se la imaginó en la capital de México. Allí alguien le contaría lo que estaba sucediendo en Sonora. Y ella, en vez de tomar el próximo avión a Italia, decidió coger un billete de autobús y embarcarse en un largo viaje hacia Sonora. Durante un instante Morini sintió el deseo irrefrenable de compartir el viaje con la periodista.

Me enamoraría de ella hasta la muerte, pensó. Una hora después ya había olvidado por completo el asunto (Bolaño, 2666, 64).

A pesar de que Morini deduce por la nota que los crímenes a mujeres en Sonora no son producto de un asesino serial (pues se trata de más de cien homicidios), la noticia no logra interesarlo más allá de su capacidad para imaginar un viaje de aventura junto a una periodista intrépida. Esta manera de novelizar los acontecimientos y restarles dimensión se extiende a la percepción proyectada por el italiano sobre sus amigos archimboldianos, por ejemplo, la imagen que él tiene de Liz Norton la cual es compartida por sus compañeros:

Antes de que Norton se acostara por primera vez con Pelletier, Morini ya había entrevisto esa posibilidad. No por la forma en que Pelletier se comportaba delante de Norton sino por el desasimiento de ésta, un desasimiento impreciso, que Baudelaire habría llamado spleen y que Nerval habría llamado melancolía, y que

colocaba a la inglesa en una disposición excelente para comenzar una relación íntima con quien fuere (Bolaño, 2666, 63).

La percepción reificada a través de estereotipos literarios es una condición que prevalece en el vínculo archimboldiano. A pesar de la percepción de los varones sobre la ingenuidad de Liz Norton, ésta no cumple con el papel de la mujer pasiva, pues es ella quien astutamente orienta la relación erótico-amorosa con sus colegas. Desde esta postura Norton también participa de la reificación literaria al comparar a sus amantes en la cama: “A veces pensaba que Pelletier era un amante más calificado. Otras veces pensaba que era Espinoza. Observando el asunto desde afuera, digamos desde un ámbito rigurosamente académico, se podría decir que Pelletier tenía más bibliografía que Espinoza [...] había leído al divino marqués a los dieciséis años” (66). En el intercambio de miradas, Pelletier y Espinoza perciben a Morini como un amigo fiel, que no representa un rival o un par en las aventuras: “Espinoza y Pelletier se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises, y que ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euríloco, el fiel amigo [...] en la *Odisea*” (67).

Para contravenir la percepción monológica del mundo que tienen los críticos europeos, el autor ha configurado una serie de personajes secundarios con una visión distinta; se trata de personajes que hablan desde una posición marginal y cuya lectura de la realidad es mucho más aguda. Un ejemplo de esta intervención ocurre durante el encuentro en Hyde Park entre Morini y un vagabundo:

El desconocido quiso saber si [Morini] vivía en Londres y luego el título del libro que leía. Morini le contestó que no vivía en Londres y que el libro que leía se llamaba *Il libro di cucina di Juana Inés de la Cruz*, de Angelo Morino, y

que estaba escrito, por supuesto en italiano, aunque trataba sobre una monja mexicana. Sobre la vida y algunas recetas de cocina de la monja.

–¿Y a esa monja mexicana le gustaba cocinar? –preguntó el desconocido

–En cierto modo sí, aunque también escribía poemas –dijo Morini.

–Desconfío de las monjas –dijo el desconocido.

–Pues esta monja era una gran poeta –dijo Morini.

–Desconfío de la gente que come siguiendo un libro de recetas –dijo el desconocido como si no lo hubiera oído.

–¿Y en quién confía usted? –le preguntó Morini.

–En la gente que come cuando tiene hambre, supongo –dijo el desconocido

(Bolaño, 2666, 71-2).

En este diálogo con Morini, el vagabundo es portador del discurso del autor, quien a través de la figuración del personaje da muestra de la importancia de la irrupción de lo marginal, una manera en la cual la literatura entra en contacto con la realidad y con lenguajes extraliterarios. Después del diálogo, el indigente relata a Morini su quiebre emocional iniciado cuando la pequeña fábrica de tazas donde solía trabajar se convirtió en una empresa monopólica. Ésta es una observación puntual desde su experiencia sobre el cambio en el modelo económico, de un capitalismo moderado a uno salvaje. Desde su imposibilidad de adaptarse al nuevo esquema, el vagabundo aparece como portavoz de “lo real” mientras que los críticos permanecen renuentes a observar las problemáticas sociales.

En el plano cultural, el delirio literario de los críticos permanece inmutable, pues incluso en el momento más disociado de todos, durante la golpiza que Pelletier y Espinoza propinan al taxista paquistaní, la impronta literaria se hace presente:

Pelletier, que no era inglés, menos aún Espinoza, los cuales, sin embargo, al tiempo que pateaban el cuerpo paquistaní, lo insultaban en inglés, sin importarles en lo más mínimo que el asiático estuviera caído, hecho un ovillo en el suelo, patada va y patada viene, métete el islam por el culo, allí es donde debe de estar, esta patada es por Salman Rushdie [...] esta patada es de parte del fantasma de Valerie Solanas (Bolaño, 2666, 103).

La escena sintetiza la insuficiencia del conocimiento literario y cultural de Occidente para sensibilizar a los críticos ante la realidad y el pensamiento del Otro que no es blanco, no es letrado, no comparte los mismos valores occidentales, no pertenece a la misma clase social o no goza de los mismos privilegios. Esta actitud y modo eurocéntrico de ver el mundo, por supuesto, acompaña a los críticos hasta Santa Teresa y afecta los modos en que perciben a Amalfitano:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser visto como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie [...] .Espinoza y Pelletier vieron en él a un tipo fracasado, fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa (Bolaño, 2666, 152-53).

Evidentemente no hay un diálogo con el Otro que representa el profesor chileno de filosofía, ni una disposición para percibirlo desde su propio lugar de cultura. Mucho menos iban a estar dispuestos estos críticos a reconocer la realidad de la frontera, tal como lo marca el narrador en el siguiente pasaje:

Antes de volver al hotel dieron una vuelta por la ciudad. Les pareció tan caótica que se pusieron a reír. Hasta entonces no estaban de buen humor. Observaban las cosas y escuchaban a las personas que los podían ayudar, pero únicamente como parte de una estrategia mayor. Durante el regreso al hotel desapareció la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos y en el cual sólo podían imponerse, ser sujetos únicamente levantando la voz, discutiendo, algo que no tenían intención de hacer (Bolaño, 2666, 150).

Lo que el narrador describe es una total falta de interés o voluntad de los críticos para penetrar en una realidad distinta a la suya; no les preocupa si ocurre un feminicidio, pues sólo están interesados en encontrar a Archimboldi. Paradójicamente, la clave para encontrar al escritor alemán radica en la apertura hacia la realidad santateresiana, pues el improbable asesino “serial” de los crímenes es su sobrino.

Esta negación y falta de voluntad de los académicos para reconocer una realidad alterna a la suya, encuentra una mínima y parcial salida en el momento en que se disuelve la relación triangulada. Así lo describe el narrador: “A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás” (Bolaño, 2666, 179). Sólo tras el rompimiento con Norton los varones comienzan a comer fuera del hotel (en los locales populares encontrados en el centro),

acceden a dar conferencias en la universidad local y a conversar con los alumnos, quienes son los primeros en informarles acerca del feminicidio en el que está envuelta la ciudad.

Desde este punto de vista, la ruptura de la relación permite a los críticos comenzar a vislumbrar pequeños fragmentos de la realidad y de ellos mismos. En este sentido, Pelletier reconoce lo falso en la relación triangulada: “No estoy tan triste como hubiera imaginado, se dijo. Todo esto es irreal” (Bolaño, 2666, 185), mientras que Espinoza percibe, apenas y por un instante, un destello: “al volver al hotel dejó las alfombras en la cama que no ocupaba, luego se sentó en la suya y durante una fracción de segundo las sombras se retiraron y tuvo una fugaz visión de la realidad” (Bolaño, 2666, 301). Liz, en cambio, comienza a penetrar en sí misma a partir de la ruptura, a cobrar rasgos de autoconciencia que le permiten medir el impacto del viaje en ella: “Santa Teresa, esa horrible ciudad, decía Norton, la había hecho pensar. Pensar en un sentido estricto, por primera vez desde hacía años. Es decir: se había puesto a pensar en cosas prácticas, reales, tangibles, y también se había puesto a recordar” (Bolaño, 2666, 187). El proceso de reflexión de Norton es lo que la lleva a reconocer sus profundos sentimientos por Morini: el afecto y la conexión con el italiano, deserotizado por la esclerosis múltiple, es una salida de la violencia y de la cosificación del Otro que produce la visión disociada del mundo.

“La parte de Amalfitano”

Del orbe de “papel” proyectado por el delirio literario y la visión eurocentrista de los críticos, pasamos a una percepción mucho más desintegrada del mundo regida por el proceso de pérdida de la razón que padecen en distintos momentos Amalfitano y su esposa Lola. Mientras la visión derrotista de Amalfitano responde a la desintegración del mundo que imaginó (el proyecto socialista encabezado por Allende, destruido por la dictadura de Pinochet y clausurado por la caída del muro de Berlín), la percepción distorsionada

proyectada por Lola obedece a una amnesia y a una lógica en la cual los acontecimientos son forzados a encuadrar con los deseos. Lola pertenece a esa generación conocida como “la movida española” que transitó de la dictadura franquista al esquema neoliberal europeo caracterizado por la apertura sexual, el exceso de consumo de drogas y una actitud poco reflexiva con respecto al pasado. Este punto es ampliamente tratado en el inciso 1.3 “El sistema metafórico en la construcción de la imagen cronotópica de Santa Teresa”, bajo el subtítulo “Los desencantos”, donde señalamos una especie de “contagio” por locura. Consecuentemente, aquí nos enfocaremos en Amalfitano y en otros personajes con los que él interactúa tras la intervención de Lola en la trama.

El proceso de disociación del yo de Amalfitano se activa a partir de su llegada a Santa Teresa, donde la angustia y el temor por la seguridad de su hija comienzan a afectarles los nervios al grado de la paranoia. En este contexto, el profesor de filosofía sospecha que los vecinos los espían y el peligro los acecha constantemente. En cambio la profesora Pérez opina que la situación no es tan grave:

Amalfitano llamó a la profesora Pérez y confesó que sus nervios estaban muy alterados. La Profesora Pérez lo tranquilizó, le dijo que no tenía que preocuparse en exceso, con tomar algunas precauciones bastaba, no se trataba de volverse paranoico, le recordó que las víctimas solían ser secuestradas en otras zonas de la ciudad. Amalfitano la oyó hablar y de pronto se rió [sic.]. Le dijo que tenía los nervios de puntapiés. La profesora Pérez no captó el chiste. En este lugar, pensó Amalfitano, nadie capta nada (Bolaño, 2666, 255).

Este fragmento resulta importante porque, mediante la profesora Pérez, el autor da cuenta del pensamiento generalizado en la clase media mexicana acerca de la violencia como algo ajeno,

que ocurre en otro lado y que afecta a otras personas, en lugar de considerarla una condición extendida hacia todas las latitudes. Es en este sentido que “nadie capta nada”, como dice Amalfitano, y es uno de los modos en que el autor interviene con su mirada para mostrar la incapacidad de cierto sector de la sociedad mexicana para asumir a la violencia totalitaria como problema de todos, cuyos mecanismos se instauran en otros campos y cuyas dimensiones son capaces de rebasar cualquier límite de clase, ideología o nacionalidad. En cambio, Marco Antonio Guerra, hijo del decano de la facultad de Santa Teresa, tiene una opinión distinta:

Nos vamos al carajo, supongo que usted se ha dado cuenta, ¿no, maestro?

Amalfitano respondió que la situación no era como para echar las campanas al vuelo, sin especificar a qué se refería ni entrar en detalles. Esto se deshace entre las manos, dijo Marco Antonio Guerra. Los políticos no saben gobernar. La clase media sólo piensa en irse a los Estados Unidos. Y cada vez llega más gente a trabajar en las maquiladoras. ¿Sabe lo que yo haría? [...] sacaría el ejército a la calle, bueno, a la calle no, a las carreteras, para impedir que siguieran llegando más muertos de hambre (Bolaño, 2666, 275).

El joven Guerra proyecta una mirada reaccionaria profética: a pocos años de la publicación de 2666, el gobierno mexicano decidió introducir al ejército en Ciudad Juárez como estrategia de la guerra contra el narcotráfico y a pesar del costo o los “daños colaterales” que ello ha implicado. A diferencia de la profesora Pérez y del joven Guerra, Amalfitano sólo es capaz de concebir una reflexión individual:

No pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulso a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo en el fondo, es morirme? (Bolaño, 2666, 252).

Las reflexiones de Amalfitano giran en torno a la culpa que le ha producido afectar a su hija a causa del periplo autodestructivo de su vida. Los impulsos suicidas de Amalfitano siguen incrementándose al grado de ser percibidos por otros personajes. Ya Pelletier en la parte anterior había notado que el profesor chileno actuaba movido por este tipo de deseos:

Según creía, el profesor chileno tenía los nervios destrozados. Pelletier lo había invitado a darse con él un chapuzón en la piscina [...] cuando se metió en la piscina Amalfitano se quedó quieto, como si de pronto hubiera visto al demonio, y se hundió. Antes de que se hundiera, Pelletier recordó que se había tapado la boca con las dos manos. En cualquier caso no hizo el más mínimo esfuerzo por nadar (Bolaño, 2666, 194).

A medida en que las disociaciones de Amalfitano se agudizan, el diálogo con otros personajes se anula a tal grado que ni siquiera logra establecer una comunicación con su hija Rosa. La búsqueda de la solución a los complejos laberintos construidos por el mismo ocupa todo su tiempo y atención al punto de aislarlo del resto del mundo. El siguiente fragmento da cuenta del problema:

Por las mañanas, cuando Amalfitano entraba en la cocina y dejaba su taza de café en el fregadero después de su visita obligada al libro de Dieste, la primera en marcharse era Rosa. Normalmente no se despedían, aunque a veces, si Amalfitano entraba antes o si dejaba para después su salida al jardín trasero, alcanzaba a decirle adiós, a recomendarle que se cuidara o a darle un beso (Bolaño, 2666, 255).

El libro de Dieste o testamento geométrico (también discutido en “Los desencantos”) forma parte de las obsesiones con las que Amalfitano se abstrae de la realidad. El *ready-made* llega a convertirse en una especie de catalejo que le permite aproximarse y comprender su entorno, e incluso llega a pensar que éste es más congruente que el mundo:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba el tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos, fragmentos (Bolaño, 2666, 265).

Desde esta perspectiva, Amalfitano --quien en este pasaje transmite el discurso del autor-- encarna ese espíritu vanguardista, que explicado claramente por Lukács, reconoció la fractura producida entre el sujeto moderno y el mundo. Sin embargo, el mismo espíritu vanguardista produce una imposibilidad de conexión con la realidad que Amalfitano representa mediante su aislamiento con respecto a las personas y a su entorno. El siguiente fragmento plantea de nuevo el problema:

Mientras sus alumnos escribían, o mientras él mismo hablaba, Amalfitano empezó a dibujar figuras geométricas muy simples, un triángulo, un rectángulo y en cada vértice escribió el nombre, digamos, dictado por el azar o la dejadez o el aburrimiento inmenso que sus alumnos y las clases y el calor que imperaba por aquellos días en la ciudad le producía (Bolaño, 2666, 247).

Dibujar figuras geométricas con equivalencias filosóficas al azar (un ejercicio parecido a ciertos experimentos de corte dadaísta), aísla a Amalfitano de su trabajo, del diálogo con los alumnos y del mundo en general. En este sentido, nuevamente el discurso autoral se filtra mediante el personaje con la intención de interferir en el panorama literario, de cuestionar el impulso vanguardista cuando viene acompañado de una desconexión con la realidad.

Las disociaciones de Amalfitano comienzan a aumentar a medida que la voz o la alucinación auditiva percibida por él intensifica su presencia. Quizá el diálogo más revelador establecido entre Amalfitano y la voz que clama ser el espíritu de su padre, sea el siguiente:

Y la voz dijo: yo creo que hoy empieza una larga y espero que satisfactoria relación. Pero para eso es menester mantenerse en calma, sólo la calma es incapaz de traicionarnos. Y Amalfitano dijo: ¿todo lo demás nos traiciona? [...] Pues sí, dijo la voz, todo, todo nos traiciona, o te traiciona a ti, que es otra cosa pero que para el caso es lo mismo, menos la calma, sólo la calma no nos traiciona, lo que tampoco, permíteme que te lo reconozca, es ninguna garantía. No dijo Amalfitano, el valor no nos traiciona jamás. Y el amor a los hijos tampoco. ¿Ah, no?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano, sintiéndose de pronto en calma (Bolaño, 2666, 267).

El fragmento citado da muestras de cómo la proyección del mundo de Amalfitano diverge de la visión producida por su alucinación. Mientras que la voz aparece cínica, el profesor de filosofía, ya escindido, se niega a dejar de creer en su propio valor o en el de su hija, fortaleza que le permite reflexionar de manera autoconsciente acerca de su proceso de pérdida de la razón:

Pensó en la locura. En la posibilidad, alta, de que estuviera volviéndose loco. Se sorprendió al darse cuenta de que tal pensamiento (y tal posibilidad) no menguaba en nada su entusiasmo [...] Puede que me esté volviendo loco pero me siento bien, se dijo. Contempló la posibilidad, alta, de que la locura, en caso de padecerla, empeorara, y entonces su entusiasmo se convirtiera en dolor e impotencia y, sobre todo, en causa de dolor e impotencia para su hija. (Bolaño, 2666, 271)

A pesar de que la locura comienza a invadirlo, Amalfitano logra preservar el sentido de responsabilidad hacia Rosa. De manera similar a la parte anterior, la autoconsciencia y el afecto funcionan como una salida, quizá momentánea, de la disociación para ofrecer una posibilidad de conexión.

Sin embargo, es el mismo autor quien en esta parte no confiere una voz a Rosa. Sólo mediante las acciones del personaje el lector logra interpretar que la joven es hermética y poco amable con el padre, pues a menudo se encierra en su cuarto, responde con monosílabos y acostumbra partir sin despedirse. Mediante los brevísimos diálogos sostenidos entre padre e hija, podemos inferir la sospecha de ella de que las excentricidades de su padre rayan en la locura. Desde este punto de vista, el personaje de Rosa no cumple con funciones dialógicas, su pensamiento es un misterio y su presencia está vinculada a las funciones de la trama y de la

construcción de otros personajes. Al igual que cualquier otro objeto narrativo, el personaje de Rosa sirve para diferenciar la actitud tomada con respecto a la paternidad/maternidad entre Amalfitano y Lola. Mientras que Amalfitano asume pleno compromiso con su hija, Lola decide abandonarla sin cuestionárselo. Nunca oímos a Rosa hablar sobre el abandono de la madre, tampoco sabemos si es feliz, si siente miedo, si soporta o no a su padre. El personaje de Rosa ha sido colocado en la novela con el propósito de articular la transición de la trama de la segunda parte a la tercera, en la cual el incremento del peligro en el entorno, así como de la locura de Amalfitano, lo conducirán a transferir la responsabilidad sobre su hija al periodista Fate.

#### “La parte de Fate”

El protagonista de esta parte, Quincy Williams --quien firma sus escritos como Oscar Fate--, al igual que los personajes de las anteriores, tiene severas dificultades para distinguir la realidad de otro tipo de estímulos tales como sueños, programas de televisión, filmes y recuerdos, como si una densa neblina obstaculizara su mente.

De manera similar a un juego de espejos, el problema de la doble identidad de Fate invade el campo de sus percepciones, que a menudo suelen bifurcarse. Por ejemplo, al mirar el cadáver de su madre, a Fate se le ocurre que su rostro “parece de cera”, como si el cuerpo fuera una copia de aquél que alguna vez portó un alma. La duplicidad se reitera en la trama mediante la muerte de la madre seguida de la muerte de su vecina y amiga; es Fate quien a veces entremezcla estas imágenes. Por ejemplo, al dar el pésame a la hija de la vecina, él observa que en el departamento “La sala era parecida a la de su madre, incluso los muebles eran similares” (303). La bifurcación de imágenes también se presenta en sueños donde Fate confunde una película con otra. Curiosamente, el periodista es “consciente” de esta distorsión durante el transcurso del sueño:

Al despertar 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 [...] .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 (Bolaño, 2666, 298).

En este pasaje queda establecida la escisión del personaje y cómo su mente crea una realidad alterna, una copia distorsionada de la original. Tras la llegada de Fate a Santa Teresa para desempeñar un oficio --cuya consigna representa una multiplicidad en la construcción de su identidad, pues el periodista viene a reportar un evento deportivo cuando en realidad se especializa en temas políticos y sociales-- el problema identitario se vuelve aún más complejo a la luz de la realidad fronteriza:

Recordó lo que le había dicho a la cajera. Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Esto significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (Bolaño, 2666, 359).

El escritor de *Negro amanecer*, cuya identidad estaba bien definida en Nueva York, padece de una serie de inestabilidades al llegar a la frontera en donde el paso de un lado al otro es inmediato. La pérdida o dislocación de su identidad pareciera abrir nuevas inestabilidades, esta vez vinculadas con el sentido del tiempo. Así la noción temporal de Fate se distorsiona al escuchar un comentario racista sobre un boxeador mexicano, seguido de risas burlonas y luego de una falsa solemnidad: “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 climatérico” (Bolaño, 2666, 366). Lo disociado y violento en la conversación entre periodistas deportivos produce en Fate la sensación de un tiempo donde ocurren simultáneamente todos los eventos, fenómeno calificado por él como “infértil”. Esta mirada sostiene un diálogo con la percepción de Chucho Flores sobre el tiempo en Santa Teresa:

–Esta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores–. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo Chucho Flores

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

–¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo (Bolaño, 2666, 362).

Posiblemente las reflexiones de ambos personajes anticipan el sentido del tiempo que predominará en “La parte de los crímenes”, donde la simultaneidad produce un efecto de nulificación temporal que pareciera arrasar con toda posibilidad de narrar y de crear memoria.

Los efectos santateresianos consisten en incrementar la ansiedad y los periodos de disociación de Fate, pues si bien en Estados Unidos sus lapsos de confusión le producían ansiedad, náusea y vómito, en la ciudad fronteriza estos síntomas pasan a configurar parte de su desintegración:

Al día siguiente se despertó a las dos de la tarde. Lo primero que recordó fue que antes de acostarse se había sentido mal y había vomitado. Miró a todos lados de la cama y luego fue al baño pero no encontró ni un solo rastro de vómito. Sin embargo, mientras dormía, se había despertado dos veces, y en ambas ocasiones olió el vómito [...] Estaba demasiado cansado para levantarse y abrir las ventanas y había seguido durmiendo.

Ahora el olor había desaparecido y no encontró ni un solo rastro de que hubiera vomitado la noche anterior (Bolaño, 2006, 383).

El criterio de Fate, afectado por el sopor y los sueños, por la ansiedad y los trastornos mentales, lo inhabilita para distinguir entre lo ocurrido en su entorno y lo acontecido al interior de sus delirios. Él piensa que al regresar a Nueva York “todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396), pues de cierta manera la escisión de sus percepciones había aumentado de manera considerable en Santa Teresa. Sin embargo, es también en la ciudad fronteriza donde el periodista tiene un momento importante de lucidez y de introspección: tras escuchar a Charly Cruz hablar sobre lo sagrado en el cine, se pregunta a sí mismo qué es lo sagrado para él:

¿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? [Rosa Amalfitano] [...] ¿Veo lo sagrado en alguna parte? Sólo percibo experiencias prácticas, pensó Fate. Un hueco que hay que llenar, hambre que debo aplacar, gente a la que debo hacer hablar para poder terminar mi artículo y cobrar (Bolaño, 2666, 398-99).

Nuevamente la autoconciencia y la reflexión posibilitan la conexión. En este caso el valor de lo sagrado, pensado momentáneamente como el amor, desbloquea a Fate para salir del estupor y rescatar a Rosa del peligro de Santa Teresa.

“La parte de los crímenes”

Los personajes que aparecen en esta parte, a diferencia de las anteriores, no parecen estar enfermos; es decir, no muestran ninguna dificultad para percibir o distinguir la realidad. Sin embargo, esta lucidez proviene de haber integrado lo violento del entorno a lo cotidiano, al interior de ellos mismos, una especie de traslación de parámetros donde lo enfermo y lo disociado se convierten en la norma.<sup>30</sup> El personaje Elvira Campos, la directora del manicomio, articula algo similar en una conversación que sostienen con su pretendiente, el judicial Juan de Dios Martínez:

---

<sup>30</sup> En un sentido similar el investigador Felipe Ríos Baeza señala en el prólogo a *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*: “Leyendo a Bolaño, lo que agrade realmente no es algo situado en los márgenes (del canon, de la sociedad), sino precisamente aquello que se halla al centro. Será la violencia y no el sentido común el valor situado al interior de la condición humana” (17-8).

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia. Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia. Es algo que padecen muchas personas ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes [...] Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados (Bolaño, 2666, 478).

Tras extender el diagnóstico del profanador de iglesias --la sacrofobia o miedo y aversión a los objetos sagrados-- al resto de los mexicanos, la doctora Elvira Campos continúa con una enumeración de fobias que incluye: agorafobia, necrofobia, hematofobia, pecatofobia, clinofobia, tricofobia, verbofobia, vestiofobia, iatrofobia, genofobia, ombrofobia, talasofobia, antofobia, dendrofobia, optofobia, pedifobia, balistofobia, tropofobia, agiروفobia, ergofobia, decidofobia, antropofobia, astrofobia y pantofobia. Lo interminable del listado da cuenta de la insuficiencia del lenguaje para describir la locura imperante en Santa Teresa. Más adelante en el relato, Elvira Campos dará su diagnóstico final : “A veces Elvira Campos tenía la sospecha que todo México se había vuelto loco [...] pensaba que lo mejor sería irse de México. O suicidarse antes de cumplir los cincuentaicinco” (Bolaño, 2666, 641).

Como Elvira Campos, la vidente Florita Almada, quien tiene visiones de los feminicidas, también hace una reflexión a su manera: la patología de estos criminales depende del modo en que se les mire:

A veces, dijo Florita, a veces veo sus caras, hijito, pero cuando me despierto se me olvidan. ¿Cómo diría usted que son sus caras, Florita? Pues son caras comunes y corrientes [...] ¿O sea que usted no diría que son caras de asesinos? No, yo sólo

diría que son caras grandes. ¿Grandes? Sí, grandes, como hinchadas [...] como si tomaran demasiada cortisona. [...] ¿O sea están enfermas? No lo sé, depende. ¿Depende de qué? De la manera en que uno los mire. ¿Ellos se consideran a sí mismos personas enfermas? No, de ninguna manera. ¿Se saben sanos entonces? [...] Digamos que sí, dijo Florita (Bolaño, 2666, 714-15).

Los asesinos descritos de manera tan imprecisa por Almada no se saben enfermos en la medida en que la sociedad no es capaz de reconocer su padecimiento. En este sentido, el asesino se reconoce en su sociedad y la sociedad se refleja en él. En este juego de percepciones, la enfermedad (con toda la carga de esta palabra en el sistema metafórico de la novela), se relativiza según el ángulo desde el que se mire. Lo que se puede entender como un dislocamiento del sentido ético de lo humano en el mundo descrito en *2666* --un mundo disgregado y fragmentado, un mundo sin Dios-- es planteado directamente por Klaus Haas desde el infierno de la prisión donde ha sido sometido:

A Haas le gustaba sentarse en el suelo, la espalda apoyada contra la pared, en la parte sombreada del patio. Y le gustaba pensar. Le gustaba pensar que Dios no existía. Unos tres minutos mínimo. También le gustaba pensar en la insignificancia de los seres humanos. Cinco minutos. Si no existiera el dolor, pensaba, seríamos perfectos. Insignificantes y ajenos al dolor. Perfectos carajo. Pero allí estaba el dolor para chingar todo. Finalmente pensaba en el lujo. El lujo de tener memoria, el lujo de saber un idioma o varios idiomas, el lujo de pensar y no salir huyendo (Bolaño, 2666, 702).

La perspectiva del mundo de Haas no es cínica, sino extremadamente realista. Con todo, esta mirada no es tan desesperanzadora: “mientras sigamos sintiendo dolor, seguiremos siendo humanos”. El problema señalado por él se centra en la pérdida de la capacidad del hombre para hacer memoria y reflexionar con claridad, herramientas que posibilitarían una salida de la violencia totalitaria dominante a nivel mundial.

Este discurso del personaje es también el discurso literario del autor, quien convoca al ejercicio ético de la memoria, a nombrar la injusticia sin embellecerla, a reflexionar desde la literatura sobre la realidad en toda su dimensión. Así lo demandan otros personajes desde su propia visión del mundo, pero ellos a su vez son portavoces del discurso autoral, como la diputada priista Azucena Esquivel Plata, quien en busca de su amiga desaparecida, exclama:

¡O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó. Deje de hablar como si fuera un guía turístico. O mi amiga está viva, y entonces quiero que la encuentre, o mi amiga está muerta, y entonces quiero a sus asesinos [...] .Estoy harta de los mexicanos que hablan como si todo esto fuera *Pedro Páramo* (Bolaño, 2666, 780).

El reclamo mediante el cual se compara la supuesta realidad con la obra de Rulfo está vinculado a la “militancia literaria” del autor, cuyo blanco se extiende a un modo de producción literaria latinoamericana vinculada al concepto de lo *real maravilloso*, acuñado por el escritor cubano Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949), y formulado con base en el libro *Nach-Expressionismus* (1925) del crítico alemán Franz Roh y en los postulados del manifiesto surrealista de André Bretón (en González Echevarría, 20). Si bien, como señala González Echevarría en “Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico”, el concepto de lo *real maravilloso* “no despliega la continuidad que la relación

histórica de un movimiento literario o crítico exige” (17), hubo una suerte de reapropiación del término por parte de ciertos escritores y críticos del fenómeno literario y editorial llamado *boom* latinoamericano,<sup>31</sup> particularmente en referencia a la obra de Gabriel García Márquez. Antes, autores como Miguel Ángel Asturias relacionaron su obra con las intenciones de Carpentier de crear una identidad cultural latinoamericana distinta a la europea y a la norteamericana que posibilitara nuevos modos de autoconocimiento.

De modo específico, lo *real maravilloso* radica en que lo real objetivo convive en un mismo plano con lo maravilloso, todo aquello vinculado con la magia, los milagros, lo mítico-legendario y lo fantástico. Al interior de este mundo representado se desencadenan acciones que no se pueden explicar mediante la lógica natural, sin embargo los personajes asumen los milagros o lo maravilloso como parte de la cotidianidad. El problema es que el concepto de lo *real maravilloso* reforzó los estereotipos europeos sobre el subcontinente, propició el aislamiento y la petrificación de la imagen e identidad latinoamericana en una especie de “tierra de la fantasía”.

En reacción a este tipo de producción latinoamericana --que se volvió el lugar común de otras obras como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende--, Bolaño se propuso redefinir la literatura latinoamericana y su relación con la realidad; es decir, se propuso hacer una literatura que sí esté conectada con el mundo físico o social, y para ello creó un efecto similar al de lo *real maravilloso* pero en dirección contraria. En el mundo real objetivo de “La parte de los crímenes”, lo disociado y lo violento es percibido por los personajes como parte de la normalidad. En este contexto, la realidad latinoamericana no es proyectada con un

---

<sup>31</sup> En “Lo Real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*”, Rodríguez Monegal señala sobre el texto de Alejo Carpentier : “Hasta cierto punto, el prólogo a *El reino de este mundo* ha conocido una fortuna mayor que el texto mismo de la obra. Multiplicado por el comentario de críticos y profesores, reproducido en revistas y en colecciones de ensayos, el prólogo ha sido citado y vuelto a citar, hasta completar la vuelta sobre sí mismo e independizarse de la obra que precedía; hasta terminar por convertirse en uno de los lugares comunes de la nueva literatura latinoamericana. Ecos de su definición de lo "real maravilloso" de América aparecen en escritos de Mario Vargas Llosa, en declaraciones periodísticas de Gabriel García Márquez, en notas críticas de tantos escritores menores. Hasta cierto punto, el prólogo se ha convertido en prólogo a la nueva novela latinoamericana” (619).

carácter risueño sino con un aliento desesperanzador. El siguiente pasaje encarna al arrollador sentido de la realidad y del desengaño impresos en la obra del autor chileno. Trata sobre una mujer que intenta ayudar a las dos hijas pequeñas de su vecina, quienes acaban de presenciar el secuestro de sus hermanas mayores. La mujer intenta, sin éxito, comunicarse con los padres llamando a las empresas maquiladoras en donde trabajan, por lo cual todas se resignan a esperar que ellos vuelvan del trabajo:

Desconsolada, la vecina volvió a su casa, en donde la aguardaba otra vecina y las niñas y durante un rato las cuatro experimentaron lo que era estar en el purgatorio, una larga espera inerte, una espera cuya columna vertebral era el desamparo, algo muy latinoamericano, por otra parte, una sensación familiar, algo que si uno pensaba bien experimentaba todos los días, pero sin angustia, sin la sombra de la muerte sobrevolando el barrio como una bandada de zopilotes y expresándolo todo, trastocando la rutina de todo, poniendo las cosas al revés (Bolaño, 2006, 659-60).

En este contexto no existe cabida para los milagros ni para la magia, mucho menos para las maravillas. La maquiladora ha impedido la comunicación con los padres de las menores, a lo cual se suma la ausencia de la policía. Lo único que les espera a estas mujeres es descubrir que las chicas desaparecidas han sido torturadas y violadas hasta la muerte.

Quizá el personaje que marca de manera más emblemática el distanciamiento irónico con respecto a la poética de lo real maravilloso sea Florita Almada, la vidente de la televisión sonorense a la cual sus seguidores apodan “la Santa”. Aunque ella tenga dones vinculados a la magia y a lo mítico-legendario (asociados a la poética de lo real maravilloso), el autor deconstruye estos atributos a través del discurso del personaje:

Florita Almada tenía setenta años y desde hacía relativamente poco, diez años, había recibido la iluminación. Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía. Y sabía buscar una interpretación coherente para todo lo que sucedía. Antes que vidente fue yerbatera, que era su verdadero oficio, según decía, pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada [...] . Así que, aunque se reconocía vidente o dejaba que sus seguidores la reconocieran como tal, ella les tenía más fe a las hierbas y a las flores, a la comida sana y a la oración (Bolaño, 2666, 535).

A Florita lo que le convence es su oficio de yerbatera, pero se convierte en un producto mediático debido a sus visiones que son mucho más apreciadas que sus saberes tradicionales. La cultura de masas puede explotar con mayor facilidad los dones de vidente que aquellas manifestaciones ligadas a la cultura tradicional indígena como la curandería o medicina étnica practicada por chamanes y herbolarios.

En sus formas originales, los curanderos se comunican con los poderes sobrenaturales responsables de la enfermedad y de la sanación, poseen cierta autoridad religiosa y son capaces de mediar la intervención de una fuerza divina. Sin embargo, a pesar de que Florita es una mujer indígena con conocimientos vinculados a la curandería, ella descalifica estas prácticas:

Estaba en contra de las sectas y de los curanderos y de los seres viles que estafaban al pueblo. La botomancia o el arte de adivinar el futuro por medio de los vegetales le parecía una tomadura de pelo. No obstante sabía de lo que hablaba y una vez le explicó a un curandero de tres al cuarto las diversas ramas en las que se

dividía este arte adivinatorio (Bolaño, 2666, 536).

Renegar de la importancia del conocimiento implica la aceptación del dominio del discurso de Occidente que condenó las prácticas y los ritos de la curandería de las llamadas culturas originarias en Latinoamérica, primero por medio de la Santa Inquisición y más adelante a través de la medicina oficial de la República que rechazaba con virulencia estas formas alternativas de curación. En “Curanderismo, medicina indígena y proceso de legalización”, Roberto Campos Navarro dice: “Desde la etapa colonial [...] el Santo Oficio de la Inquisición, el Tribunal del Protomedicato, las escuelas de medicina y los funcionarios de ayuntamientos emplearon todos los medios a su disposición para suprimir la práctica del curanderismo indígena y mestizo.” (79-80). En este sentido, el siguiente pasaje se ensaña ironizando la manera en la cual la narrativa anterior a Bolaño negaba el dominio que Iglesia y Estado ejercieron sobre la población indígena:

[Florita] Abandonó el negocio y siguió viajando, en compañía del perro de su difunto marido y de su revólver y a veces de sus animales, que empezaron a envejecer con ella, pero esta vez lo hacía como curandera trashumante [...] y durante los viajes buscaba hierbas o escribía pensamientos mientras los animales pastaban, como hacía Benito Juárez (Bolaño, 2666, 537-38).

El vínculo entre Iglesia y Estado que construye el narrador mediante la imagen pastoral cristiano-nacional (vía la imagen de Benito Juárez) de la curandera, es un comentario acerca de cómo “los gobiernos republicanos decimonónicos --como herederos del poder-- mantuvieron la superestructura ideológica y jurídica” (Campos Navarro, 69) de los países colonialistas.

Esta caricaturización del personaje también apunta a contravenir el discurso literario de la generación que antecede al autor, una clausura del imaginario de la realidad latinoamericana en que la magia o lo maravilloso lograba compensar el subdesarrollo y la pobreza. En este contexto, al igual que otras expresiones *postboom*, como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, la actitud crítica de Bolaño en 2666 frente a lo *real maravilloso* consiste en mostrar la realidad más cruda sin posibilidad alguna de reivindicar la miseria, el abuso cotidiano y la dominación cultural y económica ejercida por Occidente.

“La parte de Archimboldi”

Lo primero que salta a la vista en la construcción del personaje de Hans Reiter, es el seudónimo “Benno von Archimboldi” utilizado por él para firmar sus novelas. Como señala Luz Aurora Pimentel, el nombre de un personaje “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (63). Debido a la complejidad de los contenidos culturales y estéticos inscritos en el nombre Archimboldi, hemos dedicado un estudio independiente a este eje semántico y temático en el inciso 1.4, “Anamorfosis, *trompe-l’oeil* y otros juegos visuales como modos de significación”, por lo que aquí nos centramos en dos visiones del mundo, tanto la del personaje como la del autor con respecto a ciertas condiciones para poder escribir: la identidad movable del escritor y la necesaria toma de distancia respecto a la locura del mundo para poder describirla.

A diferencia de la inestabilidad proyectada por Fate, lo movable en la identidad de Archimboldi no está relacionado con un proceso de disociación, sino que se vincula con la reflexión sobre la multiplicidad de identidades que puede adoptar un sujeto en la narrativa. Desde esta perspectiva es que puede ser leída la decisión de Hans Reiter de utilizar el seudónimo Benno von Archimboldi, inspirado en el pintor manierista Arcimboldo, para

firmar sus escritos. A continuación citamos un pasaje autorreflexivo del protagonista en torno a este hecho:

Durante todo aquel día estuvo pensando en por qué se había cambiado el nombre. [...] La gente que conocía en Colonia sabía que se llamaba Hans Reiter. Si la policía finalmente decidía perseguirlo por el asesinato de Sammer, pistas a nombre de Reiter no le iban a faltar. ¿Por qué entonces adoptar un *nom de plume*? Tal vez Ingeborg tiene razón, pensó Archimboldi, tal vez en el fondo estoy seguro de que me voy a hacer famoso y con el cambio de nombre tomo las primeras disposiciones de cara a mi seguridad futura. Pero tal vez todo esto signifique otra cosa (Bolaño, 2666, 1003-04).

A través del monólogo interior, el personaje, quien está íntimamente ligado a la visión del mundo del autor, delibera acerca de los diversos móviles ocultos que se hayan tras la adopción de una falsa identidad para escribir. Por un lado, Reiter sopesa que lo motiva la posibilidad de salvaguardar su vida privada, una forma de mantenerse descontaminado de la falsedad del mundo y de mantener cierta integridad:

Archimboldi nunca había pensado en la fama [...] que cuando no se cimentaba en el arribismo, lo hacía en el equívoco y en la mentira. Además, la fama era reductora. Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía. Los mensajes de la fama eran primarios. La fama y la literatura eran amigos irreconciliables (Bolaño, 2666, 1003).

Por otro lado, la movilidad de la identidad también es una de las maneras en las que el escritor puede tomar distancia de la realidad para narrar la locura que hay en el mundo sin contagiarse de ella. Algo similar señala Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005): “la literatura no pretende, ni puede resolver los problemas de perspectiva del pasado, pero en ella hay un narrador que siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (166). Quizá Hans Reiter sea capaz de percibir una realidad, a la cual muchos no tienen acceso, debido a una premisa similar a la establecida por Sarlo:

La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe. Vivía en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor, en la forma en que uno ordena los recuerdos y en la forma en que uno ordena las prioridades. La apariencia proliferaba en los salones de los industriales y en el hampa. Dictaba normas, se revolvía contra sus propias normas (en revueltas que podían ser aparentes), dictaba nuevas normas [...] .El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia (Bolaño, 2666, 926).

Hans Reiter no es un loco. Sin embargo se muestra distinto a los demás y, en la distancia que mantiene con respecto al resto de la gente, radica su capacidad para reflexionar y percibir sobre lo que ocurre en su entorno. En este sentido los demás personajes lo perciben como diferente; por ejemplo, la escena donde se lanza al agua al escuchar las leyendas sobre animales fantásticos del fondo del mar: “Mientras los pescadores hablaban la curiosidad irreprimible del joven Hans Reiter, o su locura, que a veces lo llevaba a hacer cosas que más valía no hacer, provocó qué, sin previo aviso, se dejara caer del bote y se sumergiera en el

fondo del mar tras las luces o la luz de aquellos o de aquel pez singular” (Bolaño, 2666, 808).

Esta misma impresión causará Reiter en otros personajes durante la guerra, donde ganó fama de valiente entre soldados y generales; sin embargo, como aclara el narrador: “él sólo buscaba una bala que pusiera paz en su corazón”. Aunque desear la muerte pareciera una falta de sentido común, podría leerse como un acto de cordura si se considera el contexto: el proceso de pérdida de la razón de la humanidad (Segunda Guerra Mundial). La lucidez del joven es justamente la que le permite enamorarse de la locura de su mujer, Ingeborg Bauer, sin padecerla. Quizá el secreto de este equilibrio se encuentre en la clave lanzada por la baronesa Von Zumpen acerca de los atributos del escritor: “[Archiboldi era] esencialmente un lumpen, un *bárbaro germánico*, un artista en permanente incandescencia” (Bolaño, 2666, 1051). Esta declaración reafirma la idea de que el artista se caracteriza por mantener una posición al margen de la sociedad, rasgo con el que el autor ha configurado al héroe desde el inicio mediante su capacidad de comunión con la naturaleza, específicamente con el medio acuático.

El don le permite a Reiter sobrevivir a sus padres y al entorno, además de convertirlo en el *outsider* por excelencia: “Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era símbolo o espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques” (797).

La idea del artista como un ser distinto al resto de los demás es una herencia del romanticismo que se prolonga en las vanguardias artísticas y literarias de fin de siglo XIX y de principios del siglo XX, en las cuales el artista era considerado como un ser capaz de percibir más y mejor la realidad que quienes practicaban la propuesta positivista de su tiempo, una especie de profeta iluminado con una visión distinta y más profunda del cosmos.

### 1.3 El sistema metafórico en la construcción de la imagen cronotópica de Santa Teresa

Esta sección, dedicada al estudio del sistema metafórico de *2666*, retoma la noción de metáfora de Paul Ricoeur formulada en *La metáfora viva* (2001), en que el discurso es considerado la unidad de significación en lugar del nombre --como originalmente lo había designado Aristóteles (22-3)--. Procuraremos mostrar que en la novela de Bolaño el sistema de metáforas construye y a su vez problematiza la noción de cronotopo formulada por Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”.

Según señala el crítico y lingüista ruso:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. (“Las formas de tiempo”, 237)

Al interior de *2666* la imagen cronotópica de Santa Teresa se construye mediante el proceso de asimilación de un tiempo histórico regido por los totalitarismos, de modo que en la novela esta ciudad es la materialización de Ciudad Juárez, pero también es la España postfranquista y la Europa nazi, la Rusia de Stalin y el Chile de los pactos de la transición post-Pinochet. La novela de Bolaño se teje alrededor de una multiplicidad de dimensiones espacio-temporales cuyo epicentro, Santa Teresa, emite la repetición de los sucesos de un quiebre epocal a otro, de una forma de violencia de Estado a otra como si la historia estuviera condenada a repetirse.

Este apartado analiza dos de los modos en los que la novela asimila el tiempo histórico. La primera parte, subtitulada “Las reencarnaciones de Santa Teresa de Jesús”,

explora el sistema metafórico que imanta del nombre del personaje histórico; en la segunda “Los desencantos”, hacemos un estudio comparativo entre dos personajes: Amalfitano y el poeta loco inspirado en Leopoldo María Panero. A través de la conexión entre los relatos y la historia de las personas reales, localizamos los desplazamientos mediante los cuales el autor logra ampliar el sentido del tiempo histórico entre Europa y América Latina. En este sentido analizamos hacia el final cómo informa acerca de estos desplazamientos el *ready-made* elaborado por Amalfitano según la obra *Testamento geométrico* de Rafael Dieste.

### 1.3.1 Las reencarnaciones de Santa Teresa de Jesús

El punto de partida de este estudio es la indagación de la imantación semántica irradiada del nombre Santa Teresa. De acuerdo a las hipótesis planteadas por Ricoeur, consideramos no sólo el nombre aislado, sino todo el sistema de relaciones sobre el que actúa la extrapolación de términos entre la imagen cronotópica de Santa Teresa y el personaje histórico. Según Ricoeur, “la metáfora comporta una información porque ‘redescribe’ la realidad” (35). Basándonos en su afirmación, planteamos que la vida, o la sobrevida de Santa Teresa de Jesús informa a la novela. Nuestra hipótesis es: los vínculos entre la imagen cronotópica de Santa Teresa y el personaje histórico ocurren mediante una historia corporal compartida, una historia donde el cuerpo se encuentra subordinado a la violencia de un sistema totalitario.

Para el desarrollo de esta idea o hipótesis interesan los testimonios, reunidos en *La vida de Santa Teresa de Jesús* de Marcelle Auclair, de diversas figuras que alrededor de 1583 narraron los sucesos en torno a la mutilación, dispersión y lucha por la posesión de los restos de la santa. Según el testimonio de la monja Ana de San Bartolomé, durante el entierro de Santa Teresa, el ataúd se quebró y unos meses después: “un perfume tan delicioso salía de la tumba que las monjas quisieron volver a ver el cuerpo de su madre” (citado en Auclair, 463). Nueve meses después de la muerte de la santa, las monjas, motivadas por el olor emitido por el cuerpo de la beata y con el consentimiento y ayuda del Padre Gracián, lo desenterraron.

Los testimonios de las impresiones que provocó el develamiento del cuerpo de Santa Teresa están plenos de asociaciones eróticas; tal es el caso de la nota del Padre Gracián: “Estaba tan entera que mi compañero Fray Cristóbal de San Alberto y yo nos salimos fuera mientras la desnudaban; y después, teniéndola cubierta con una sábana, me llamaron, y descubriéndole los pechos, me admiré de verlos tan llenos y altos” (citado en Auclair 464). Esta suerte de necrofilia, también presente en la crónica de las monjas (quienes percibieron el

olor “delicioso” que emanaba de la tumba de la santa), pareciera completarse con la admiración del padre por sus pechos.

La crónica de los avatares de los restos de la mística se mezcla con otros elementos complejos: tras exhumar, lavar, vestir y envolver el cuerpo en una sábana, el Padre Gracián aprovechó la oportunidad para cortar la mano y quedarse con el dedo meñique; según su propio relato: “Esta mano llevaba yo con una toquilla con papeles y destilaba de ella aceite ... déjela en Ávila en un cofrecito cerrado... Cuando corté la mano, corté también un dedo meñique, que traje conmigo... Y cuando me cautivaron, me lo tomaron los turcos, y lo rescaté por veinte reales y una sortija de oro” (citado en Auclair 464). El testimonio muestra que los fragmentos del santo cuerpo no sólo tienen un valor erótico, sino también comercial; de ahí la posibilidad de intercambiar el meñique por dinero.

La historia de la lucha por los restos de Santa Teresa continúa cuando la Iglesia de Ávila reclama su cuerpo. Con el permiso del Padre Gracián, los restos de la mística son raptados a escondidas de los duques de Alba, no sin antes dejarles a las monjas un brazo como reliquia. El padre Gregorio Nacianceno se encargó de amputárselo. La operación es descrita por el padre Ribera:

Sacó un cuchillo que traía colgado de la cinta para cortar el brazo que había de dejar en el monasterio de Alba, y púsole debajo del brazo izquierdo, aquél de donde faltaba la mano y el que se mancó cuando el demonio la derribó de la escalera. Fue cosa maravillosa, que sin poner fuerza más que si cortar un melón o un poco de queso fresco, como él decía, partió el brazo por sus coyunturas, como si buen rato estuviera mirando para acertarlas. Y quedo el cuerpo a una parte y el brazo a otra (Citado en Auclair 465).

En la descripción citada hay un cierto tono de placer vinculado a la voracidad, de ahí la comparación que hace el padre Ribera entre la sensación de cercenar el brazo y la de cortar un melón o un pedazo de queso fresco, como si fuera apetecible engullir los restos de la santa. Su cuerpo o sus fragmentos se han fetichizado, han dejado de formar parte de un individuo para convertirse en objeto de deseo que puede ser erotizado, devorado, comprado o atesorado.

La suerte de los restos de Santa Teresa cambia cuando el duque de Alba, al enterarse del arrebato y traslado del cuerpo, envía sus quejas a Roma y negocia para recuperarlo. Tres años después el cuerpo vuelve a Alba de Tormes, de donde no volvió a trasladarse. Sin embargo, de éste se extrajeron varias reliquias: el pie derecho y parte de la mandíbula superior quedaron en Roma, la mano derecha en Lisboa, el ojo izquierdo y la mano izquierda en Ronda, España (la famosa mano que las tropas franquistas recuperaron de los republicanos durante la Guerra Civil Española y que Franco conservó hasta su muerte), y el dedo en Ávila. El brazo izquierdo y el corazón de la santa permanecen en relicarios en el museo de la iglesia de la Anunciación en Alba de Tormes, y su cuerpo en el altar mayor de la misma.

El origen del culto a las reliquias se remonta a los inicios del cristianismo, cuando aparecieron los primeros mártires españoles cuyos cuerpos fueron enterrados en catacumbas. Aunque en un principio se respetó la costumbre romana de inviolabilidad de la sepultura, con el tiempo se fue imponiendo la práctica de trasladar y fragmentar los cuerpos santos con la finalidad de consagrar los templos. Según Patricia Díaz Cayeros, este proceso estaba vinculado con “cierta convicción de que el cuerpo (individual) no solamente resucitaría al final de los tiempos sino que seguía teniendo una liga con el alma del fallecido después de la muerte y el entierro” (4).

La práctica española de venerar reliquias se volvió común en otros países e incrementó la demanda de estos “bienes” por parte de interesados en fundar nuevos edificios religiosos. La presencia de éstas producía grandes beneficios para los templos: fiestas y procesiones en

su honor y donativos en agradecimiento a las curaciones o favores recibidos de ellas. Durante las peregrinaciones, los feligreses compraban, para llevar, fragmentos del cuerpo del santo, por lo que la posesión de reliquias fue motivo de disputas entre instituciones eclesiásticas.<sup>32</sup> Las devociones religiosas y el culto a los antiguos santos no sólo era un interés del clero o del pueblo, sino también de personajes notables como Felipe II.<sup>33</sup>

Pensamos que los conflictos ocasionados por los restos de la santa conectan con el sistema de control ejercido por la Iglesia Católica sobre los regímenes totalitarios de nuestra era. En este sentido, en *La Santa de la Raza: Teresa de Ávila: un culto barroco en la España Franquista*, Guiliana Di Febo analiza la manera en que Franco utilizó los mecanismos del catolicismo como sostén ideológico del Estado dictatorial. Según lo demuestra Di Febo, las estrategias de adoctrinamiento utilizadas por Franco en su guerra contra los republicanos eran semejantes a las diseñadas por la Iglesia católica barroca de la Contrarreforma para combatir el protestantismo. Según esta visión, Franco redujo el conflicto de la guerra civil a una “Cruzada” contra el comunismo donde la Constitución republicana y su laicismo encarnaron un ataque a la “conciencia nacional”. En esta lucha Franco retomó los modelos devocionales barrocos y propició varios relanzamientos de cultos. Sin embargo, el modelo más empleado en términos propagandísticos durante la dictadura franquista fue Santa Teresa de Jesús.

La reapropiación de la figura de Santa Teresa por parte de la falange franquista inició con la recuperación del relicario que contenía su mano izquierda, extraído de la maleta del general republicano Villalba. La concepción de que el ejército franquista contaba con una suerte de “asistencia divina” fue ideada por la prensa y por el mismo Franco, quien, tras la recuperación de la reliquia afirmó en un discurso: “Que si esta vez ha vuelto nuestra reliquia, porque Dios lo ha querido, puede un día no considerarnos digna de ella. Que a su amparo renazca nuestra fe, pero que en el camino de Dios tengamos hombres con más coraje y

---

<sup>32</sup> Tras un periodo de cuestionamiento sobre la autenticidad de las reliquias por parte de Calvino, erasmistas y otros reformistas, el Concilio de Trento de 1563 reguló el lugar, traslado y exhibición de las reliquias.

<sup>33</sup> Quien poseía un total de 7, 422 reliquias traídas de diferentes puntos de Europa (Cofiño Fernández 357).

mujeres con menos carmines” (citado en Di Febo 64). Los objetos sacros recuperados por el ejército franquista materializaron una “reapropiación de un sistema de certezas y de garantías bien probado ya por la tradición” (Di Febo, 64) utilizada para inculcar al pueblo las doctrinas del nacional-catolicismo.

Tras el breve recuento de los usos del cuerpo e imagen de la santa, en nuestra lectura de *2666*, la ciudad llamada Santa Teresa --no ya como figura histórica, sino como imagen cronotópica donde ocurre el feminicidio masivo-- se convierte en el referente de la condición de los totalitarismos que permite reconocer al Estado dictatorial a través de sus diversas transformaciones. ¿De qué manera el personaje de Santa Teresa y la lucha histórica por sus restos entre el clero, la aristocracia y los militares, penetran en el feminicidio fronterizo narrado por Bolaño? Planteamos que lo hacen de manera implícita, aunque también a partir del sistema de extrapolaciones. Si consideramos que el cuerpo de Santa Teresa fue violentado por diversas motivaciones, pero específicamente para traficar con las reliquias, es posible notar los vínculos establecidos por el autor entre las causas del feminicidio con algunos aspectos de la economía global actual.

La novela no cae en una comparación plana y fácil, sino que da muestras de la complejidad y de los múltiples condicionamientos del asesinato masivo de mujeres mediante la ficción de archivo de las muertas. Los expedientes forenses insinúan la hipótesis de un comercio de cine *snuff* (grabaciones de asesinatos reales sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco) y aluden a la migración de mujeres quienes por necesidad se han trasladado a la frontera para trabajar como obreras en las maquiladoras o para cruzar a Estados Unidos, situación que las vuelve vulnerables ya sea debido a los horarios nocturnos a los que están sujetas o a la condición anónima de su tránsito por la ciudad. A todo ello se suma la misoginia, la venta de armas, las fiestas desmedidas de los narcos, la corrupción al interior de las instancias jurídicas y la violencia generalizada en la sociedad mexicana. Sin

soslayar una sola de las causas mencionadas, el cuerpo desmembrado en *2666* representa la consecuencia de una construcción interpretativa que, consciente o inconscientemente, busca justificar y estabilizar un determinado orden social en beneficio de un grupo particular, llámese catolicismo, franquismo, capitalismo avanzado o narco-economía.

La construcción de la imagen cronotópica en *2666* vincula por distintos flancos la aniquilación del sujeto por parte de los estados dictatoriales del siglo XX, en su proceso de limpieza racial e ideológica, con las nuevas formas del totalitarismo del siglo XXI. La disociación del sujeto se hace patente desde el inicio de la novela mediante la actitud adoptada por los críticos frente a su objeto de estudio: el culto a la personalidad del escritor alemán y la fetichización de su obra. En este sentido el narrador entrelaza el mundo académico con el actual *star system* de autor del mercado editorial, que no es más que la espectacularización del ámbito de lo literario en virtud de la cual el libro empieza a promoverse como cualquier otro bien de consumo. Este proceso cosifica la figura del autor y convierte a su obra en una mercancía.

El fetichismo en torno al escritor y su obra se reproduce en la relación triangulada entre los críticos. Pelletier y Espinoza perciben a Liz Norton (la amante en común) como una especie de heroína o personaje literario, la mujer angelical de un cuadro prerrafaelista. Estos modos de cosificar a Norton se repiten en las relaciones que los críticos establecen con otras mujeres, prostitutas a las que deciden frecuentar a partir de que Norton rompe con ellos. Pelletier, el más sesudo de los dos, por ejemplo, se asombra ante la prostituta como el hombre blanco ante el buen salvaje en tiempos de la expansión colonial:

Vanessa estaba perfectamente preparada, tanto anímicamente como físicamente, para vivir en la Edad Media. Para ella el concepto ‘vida moderna’ no tenía sentido. Confiaba mucho más en lo que veía que en los medios de comunicación

[...] Lo que no entendía no le interesaba. No pensaba en el futuro, ni siquiera en el futuro de su hijo, sino en el presente, un presente perpetuo. Más de la mitad de sus amigos eran inmigrantes magrebíes pero ella, que no llegó a votar jamás a Le Pen, veía en la inmigración un peligro para Francia (2666, Bolaño, 114-15).

La mirada de Pelletier es la que marca las diferencias: Vanessa es exótica, es el Otro, el diferente al que hay que acallar y dominar. Espinoza aparece como el más violento de los críticos, incluso había pertenecido a un grupo de admiradores de Jünger (escritor alemán vinculado con el pensamiento nazi). Él parece desobjetivizar de manera aún más cruel a las prostitutas:

—A las putas —le dijo Espinoza la noche en que Pelletier le habló de Vanessa —hay que follárselas, no servirles de psicoanalista.

Espinoza, al contrario que su amigo, no recordaba el nombre de ninguna. Por un lado estaban los cuerpos y las caras, por otro lado, en una suerte de tubo de ventilación, circulaban las Lorenas, las Lolas, las Martas, las Paulas, las Susanas, nombres carentes de cuerpo, rostros carentes de nombres (Bolaño, 2666, 115).

Aunque la violencia verbal de Espinoza no se equipara a la brutalidad de los crímenes, la manera en la cual disocia a las prostitutas se mantiene latente en las prácticas de los asesinos. En este sentido es relevante la narración de uno de los expedientes forenses en “La parte de los crímenes”:

La siguiente muerta fue encontrada cerca de la carretera a Hermosillo [...] tenía la cabeza enterrada en un agujero. Como si el asesino [...] hubiera pensado que con enterrarle la cabeza bastaba [...] .El cadáver estaba boca abajo, con las manos pegadas al cuerpo. Le faltaban dos dedos índice y meñique de ambas manos (Bolaño, 2666, 514).

Es notoria la relación entre la mutilación del meñique sufrida por la víctima del desierto en 2666 y el corte, antes mencionado, realizado por el Padre Gracián al cuerpo de la mística. Sin embargo, lo más escalofriante en la crónica del crimen es el hecho de que la cabeza de la víctima haya sido enterrada y el cuerpo no, una forma cruel y degradante de negar su identidad. El acto remite a la descripción del narrador en torno a las disociaciones de Espinoza: “nombres carentes de cuerpo, rostros carentes de nombres”. La negación del sujeto manifestada por los críticos europeos hacia las mujeres también puede vincularse a la actitud tomada frente a la realidad de la ciudad tercermundista: una actitud de profunda indiferencia.

La negación y la represión, según la formulación freudiana planteada en *La escisión del yo en el proceso de defensa* (1938), son los procesos mediante los que el sujeto se adapta a una experiencia traumática, como el miedo a la castración. Los costos de estas tácticas de supervivencia son altos: en el caso de la represión de un deseo el sujeto desarrollará síntomas patológicos para acallar su ansiedad, mientras que un sujeto que niega la realidad creará un fetiche a través de los mecanismos de la regresión. Es en este último sentido que aquella realidad negada por los críticos regresa de manera deformada a ahuyentarlos en sueños o pesadillas inquietantes en las que una presencia maligna, no-identificada, amenaza la integridad de Norton. En uno de los sueños, por ejemplo, Pelletier, Espinoza y Morini apuestan a las cartas en la terraza de un hotel mientras que Liz Norton se sumerge en la piscina. De pronto, el balneario se vacía, las dimensiones de la alberca se vuelven inmensas y

sus aguas, negras y amenazantes. Morini se acerca al abismo para asegurarse de que Liz se encuentre bien:

Creyó ver, en el otro extremo de la piscina, una sombra, y movió su silla de ruedas en esa dirección. [...] presintió que había alguien a sus espaldas. En un instante tuvo dos certidumbres: se trataba de un ser maligno, el ser maligno deseaba que Morini se volviera y viera su rostro. [...] Morini se detenía y se daba la vuelta y enfrentaba el rostro del desconocido, aguantándose el miedo, un miedo que alimentaba la progresiva certeza de saber quién era la persona que lo seguía y que desprendía ese tufo de malignidad que Morini apenas podía soportar (Bolaño, 2666, 68-9).

Más allá de la interpretación obvia del sueño, en que los críticos se juegan el amor de Norton en una partida de cartas, importa que éste conjura el encuentro de ellos con la realidad de “las muertas”. Así, el enigma de la identidad “de lo maligno” hace un juego de espejos con el planteado por la identidad de Hans Reiter, pues algo violento se esboza en el escritor mediante las pocas pistas proporcionadas por el narrador. Si bien este desplazamiento es parte del código hermenéutico empleado para aglutinar la trama, lo oculto acerca del escritor alemán nunca se termina de mostrar a pesar de que, casi al final de la novela, el narrador debele la identidad y las motivaciones del personaje para adoptar un *nom de plume*.

Lo oculto en Archimboldi conecta con la perversidad implicada en la ausencia de identidad del asesino de mujeres: un verdugo sin rostro y sin nombre, encubierto por el sistema. En este sentido, Bajtín señala que “el cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también [...] la imagen del hombre en la literatura” (“Las formas”, 238), de tal modo que la imagen del hombre en 2666 se da constantemente a la fuga al igual que la

identidad de las víctimas en el desierto. Lo invisible, lo innombrable, constituye la imagen del hombre sin rostro, del hombre deshumanizado.

En este contexto, si bien la ficción del archivo de expedientes policiales y forenses establece que el asesino de mujeres es la suma de todas las condiciones que perpetúan la violencia, esta serie de documentos no nos regresa el rostro de las víctimas; es decir, no convierte en sujetos a las mujeres torturadas y asesinadas y cuyos cuerpos mutilados y fragmentados han sido encontrados en el desierto. Inicialmente pensamos que la presencia del archivo constituía una suerte de homenaje, una forma de resistencia a las muertas sin nombre y sin tumba.<sup>34</sup> Sin embargo, como señala Eugenio Santangelo:

En Santa Teresa, no hay imaginación ni poema, no hay personajes ni duración narrativa, no hay diversificación de las penas ni estructuración del infierno. No hay *relaciones*: Santa Teresa es el lugar ab-soluto. La paradoja central y genial de la última, múltiple novela de Bolaño es que si las conexiones entre sus cinco partes se nos hacen ilegibles, es porque el lugar de la *ausencia de relaciones* es el que le otorga unidad. Una unidad, por tanto, inexperimentable, como la misma Santa Teresa (6).

Al igual que los restos de Santa Teresa de Jesús (el personaje histórico), el archivo ha sido insertado en la novela para acumular cuerpos, fragmentos, relatos violentos; no para devolverle una identidad a las víctimas. Desde este punto de vista, la recepción del archivo de 2666 se puede convertir en un acto fetichista, pues la acumulación de narraciones terroríficas por medio de las que se despierta el horror del lector, también estimulan el morbo y las sensaciones lascivas. El archivo constituye una paradoja donde se conjugan las

---

<sup>34</sup> En “Pensar / clasificar / denunciar: Las resignificaciones del archivo en 2666” un artículo publicado en el volumen crítico *Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular*.

contradicciones del hombre contemporáneo incorporado a un esquema económico y mediático que imposibilita la cognición y el reconocimiento del dolor del Otro.

### 1.3.2 Los desencantos

En “La parte de Amalfitano”, el sistema metafórico utilizado por el autor para conducir a su lector hacia la reconstrucción de una conciencia histórica es empleado mediante la extrapolación de realidades entre dos personajes: Amalfitano y un poeta loco que vive en el manicomio de Mondragón, España. Mientras que Amalfitano encarna al “letrado” latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, desencantado con el mundo tras los golpes militares y el desmoronamiento de la izquierda, el poeta loco, inspirado en Leopoldo María Panero --un poeta maldito español internado en el psiquiátrico de Mondragón durante los años ochenta--, representa a la llamada generación del desencanto de la España posfranquista.

Según el crítico e historiador cinematográfico, Santiago Rubín de Celis, fue a partir del documental *El desencanto* (1976), de Jaime Chavarri, sobre la vida de Leopoldo María Panero, cuando este término se convirtió en la metáfora del “enfriamiento ideológico y la desmovilización de las fuerzas sociales populares más radicales opuestas al continuismo postfranquista, una estrategia política de la moderación sobre la que se asentó la democracia electoral” (233).

La conexión entre ambos personajes “desencantados” se da mediante la esposa de Amalfitano, Lola, a quien el profesor de filosofía conoció durante su exilio en España. Lola se había inventado un encuentro pasional con el poeta con el pretexto de viajar al manicomio de Mondragón a visitarlo. El narrador enfatiza el conocimiento de Amalfitano acerca de la fabricación de Lola:

Amalfitano sabía que no era verdad, no sólo porque el poeta era homosexual, sino porque la primera noticia que tuvo Lola de su existencia se la debía a él, que le había regalado uno de sus libros. Después Lola se encargó de comprar el resto de la obra del poeta y de escoger a sus amigos entre las personas que creían que el poeta era iluminado, un extraterrestre, un enviado de Dios, amigos que a su vez acababan de salir del manicomio de Sant Boi o que se habían vuelto locos después de repetidas curas de desintoxicación (Bolaño, 2666, 213).

Importa en la narración que el referente real del poeta sea Leopoldo María Panero Blanc (Madrid, 1948), cuya historia se ve, al igual que la de Amalfitano, escindida por el fascismo y los pactos de la transición. El referente real permite comprender mejor la construcción de Amalfitano al extender los lazos del interior al exterior de la ficción. Por ejemplo, el padre racista y homofóbico de Amalfitano está vinculado al padre de Leopoldo María Panero, el también poeta Leopoldo Panero, uno de los portavoces poéticos de Franco.

Otro componente fundamental de cohesión entre los personajes (el ficcional con el real), es la militancia en la izquierda: mientras Amalfitano tuvo que exilarse en España para huir del régimen pinochetista, Leopoldo María Panero pasó tiempo en la cárcel por su afiliación al entonces prohibido Partido Comunista. Ambos sufren depresión: Amalfitano considera suicidarse y el poeta español lo intentó dos veces. Sin embargo, la coincidencia más contundente entre Amalfitano y el poeta es la locura: el primero escucha voces y pierde el contacto con la realidad; por su lado, Leopoldo María Panero vive internado en el hospital psiquiátrico de Mondragón a causa de su esquizofrenia. Ambas figuras son producto del fascismo y la desilusión ante la pérdida de la utopía socialista.

En este último sentido la locura de Amalfitano se vincula a la locura del personaje real, una descomposición de la psique producto del “desencanto” ante los cambios, ante el colapso

del socialismo y del lugar ideológico. Si bien Amalfitano y el poeta maldito pertenecen a distintas dimensiones espacio-temporales, el propósito de la novela es crear un vínculo entre ellas para construir una cronotopía más extensa.

Por otro lado, el puente entre estos personajes es Lola, quien encarna el espíritu de la llamada movida española, movimiento contracultural surgido durante los primeros años de la Transición de la España posfranquista en Madrid y que pronto se esparció por toda España. Como sugiere Eduardo Subirats en “Transición y espectáculo”, la “movidita” formó parte del ejercicio de amnesia colectiva que la sociedad española pactó con los militares para poder transitar hacia la democracia. Sus manifestaciones artísticas, carentes de contenido político o social, cuyo énfasis se centraba en las drogas y en la libertad de la expresión sexual, fueron utilizadas por el aparato político para mostrar una imagen moderna de España que sirvió de antesala al ingreso de España en la Unión Europea.

En la novela, la escena de la movida ocurre en el contexto de la recepción de la obra del poeta maldito (la cual alcanzó el aplauso de la crítica a finales de la década de los 80) a través del falso recuerdo de Lola, quien narra la noche en que hizo el amor con el poeta en una fiesta:

Todo entonces adquirió un aire falso. Los invitados esperaban la aparición del poeta. Esperaban que éste la emprendiera a golpes con alguno de ellos. O que defecara en medio de la sala, sobre una alfombra turca que parecía la alfombra exhausta de *Las mil y una noches*, una alfombra vapuleada y que en ocasiones poseía las virtudes de un espejo que nos reflejaba a todos boca abajo. Quiero decir: se convertía en espejo al arbitrio de nuestras sacudidas. Sacudidas neuroquímicas. Cuando apareció el poeta, sin embargo, no ocurrió nada. Al principio todos los ojos lo miraron, a ver qué podían obtener de él [...] Yo bailaba

sola y seguía bailando sola. El poeta me llevaba de la mano. Sin desvestirme me puse a hacer el amor con él. [...] lamenté no estar en un día fértil, porque me hubiera encantado tener un hijo suyo [...] En realidad lo que hacía era pensar en el poeta y en lo que acabábamos de hacer él y yo. Un homosexual no hace eso. Todos decían que era homosexual pero yo sabía que no era así (Bolaño, 2666, 217-18).

Como en otras de las partes de *2666*, en este fragmento el narrador emplea un tono irónico para sostener un antagonismo ideológico con la generación que debía cuidar la memoria tras la dictadura. A través de los eventos de la fiesta, el narrador nuevamente posiciona al lector ante la noción del arte contemporáneo como espectáculo, donde este tipo de expresiones pierden su significado y lo mismo da que el artista defeque o recite un poema. En este sistema, él cobra un estatus de celebridad, todos desean obtener algo del poeta convertido en fetiche, ser poseídos por él, crear a través de él como si los dones sublimes del artista se transmitieran mediante su esperma.

El narrador compara la alfombra de la sala con un espejo que los refleja invertidamente: el espejo donde se mira la llamada generación de la “movida” refleja una imagen falsa por medio de la cual se ha desplazado todo lo que se quisiera olvidar. Los efectos y distorsiones del espejo se asemejan al proceso de fetichización de psicosis de Lola, quien para fabricarse un pasado pasional con el poeta ha debido negar su homosexualidad. Lola encarna esa generación perdida en un limbo de drogas y de sexo que pagó el precio del olvido con su propia locura; por eso no puede salvar al poeta, mucho menos cuidarlo: al traicionar sus propios recuerdos clausura también la posibilidad de redención del poeta.

El panorama de la España de la posguerra se completa con la aparición de la compañera de viaje de Lola, Imma. Ella participó en la guerrilla antifranquista y fue presa en

la cárcel de mujeres de Zaragoza. Entre los personajes quebrantados aparece el fantasma del sida. La enfermedad funciona como un indicio construido en el relato a partir de un ambiente de abandono que después se concretará en la figura de Lola, personaje que la contrae. Como bien lo ha señalado Susan Sontag en *El sida y sus metáforas*, la sociedad estigmatizó a los enfermos de sida como indulgentes, perversos o delincuentes y los vinculó con los llamados grupos de riesgo: los “desviados sexuales”, drogadictos, prostitutas, promiscuos y los pobres. El sida era y en algunas partes aún sigue siendo una enfermedad del Otro, de aquel que se encuentra fuera de la norma reguladora del Estado monogámico y heterosexual. Sin embargo, en el relato no hay una denuncia de los estigmas y marginaciones de quienes padecieron sida. La aparición de la enfermedad tiene el propósito, sobre todo, de vincular la condición infecciosa del sida a la locura.

Dentro del relato, el sida y la locura se encuentran en un mismo plano. Ambas enfermedades parecieran ser producto del olvido y de la negación, se contagian de un organismo a otro y se transfieren de una coordenada espacio-temporal a otra totalmente remota. El vehículo de contagio es Lola. Mediante ella, la locura se traslada de España a México, argumento que Amalfitano constata al evocar a la mujer desde su casa en la ciudad fronteriza:

La locura es contagiosa, pensó Amalfitano sentado en el suelo del porche de su casa 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 ni telescopios, en aquella zona del norte de Sonora y el sur de Arizona (Bolaño, 2666, 228-29).

Así como el olvido producido por la locura es contagioso, la violencia que ésta engendra también lo es. Nos referimos a la violencia implícita en el acto de distorsionar el pasado. Las acciones de Lola encarnan la violencia de la desmemoria y el encubrimiento a través del falso testimonio que rinde ante uno de los escritores de la biografía del poeta.

Una vez que Lola desaparece de la vida de Amalfitano, por algún motivo él la imagina asesinada y violada en alguna carretera: “Esa imagen conjetural de Lola, sin embargo, lo acompañó durante muchos años, como un recuerdo que emerge con estrépito de los mares glaciales, aunque él realmente no había visto nada y por lo tanto no podía recordar nada” (Bolaño, 2666, 238). La imagen materializada por el salto espacio-temporal de la España posfranquista de finales de los ochenta a la Santa Teresa del siglo XXI se funde con la imagen de las muertas. Y aunque Amalfitano “no había visto nada”, el narrador señala que sí le era posible recordar.

¿Cómo recordar lo que no se ha visto? La pregunta está estrechamente ligada al proyecto escritural de Bolaño. Quizá el dispositivo más contundente dentro de 2666 para problematizar la “memoria de otros” sea el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, libro encontrado por Amalfitano entre las cajas de su mudanza de Barcelona, que no recuerda haber comprado, mucho menos empacado: “¿Es que el libro había desaparecido de su memoria mientras su hija y él volaban de este a oeste? ¿O había desaparecido de su memoria mientras él esperaba, ya en Santa Teresa, la llegada de sus cajas con libros? ¿El libro de Dieste se había desvanecido con un síntoma secundario del jet-lag?” (Bolaño, 2666, 243).

El *Testamento geométrico*, como después se aclarará en 2666 mediante la inserción de un texto del historiador del arte Thomas Calvin Tomkins, está ligado al *Ready-made infeliz* o *Ready-made malheureux* (Bolaño, 2666, 1919) que concibiera Marcel Duchamp en Buenos Aires como regalo de boda para su hermana Suzanne y su cuñado y amigo Jean Crotti. Desde allá, Duchamp había enviado instrucciones por carta a la pareja instalada en París: colgar un

libro de geometría de una cuerda en el balcón del departamento, de modo que el viento pudiera “elegir sus problemas, pasar las páginas e incluso arrancarlas” (en Graciela Speranza 48). La pareja cumple las instrucciones y monta el libro en el cordel, después Suzanne lo fotografía y pinta una obra: *Le ready-made malheureux de Marcel Duchamp*. Existen varias interpretaciones sobre ésta, cuyo sentido es enigmático. Algunas de ellas la asocian a un incesto reprimido entre Duchamp y su hermana. Sin embargo, la aparición de la obra duchampiana en el texto de Bolaño está vinculado a los traslados y sus efectos como el *jet lag*, una sensación o idea con la que jugaba Amalfitano:

Amalfitano [...] creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están en Buenos Aires o DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían de existir o aún no poseían el tiempo apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como jet-lag. No por tu cansancio sino por el cansancio de aquellos que en aquel momento, si tú no hubieras viajado, deberían estar dormidos. Algo parecido a esto, probablemente lo había leído en alguna novela o en algún cuento de ciencia ficción y lo había olvidado (Bolaño, 2666, 243).

La “idea-juego” del *jet lag* de Amalfitano se vincula a otros juegos enigmáticos construidos por el filósofo que ocupan la mayor parte de su tiempo y cuestionan los supuestos de la certeza, del tiempo/espacio y de la existencia misma. Las reflexiones de Graciela Speranza sobre el *Ready-made* en *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, ayudan a entender el significado de la aparición de este artefacto en la novela:

Visto desde Buenos Aires [...] el *Ready-made* infeliz se resignifica y acuerda mejor con los sentidos que el propio Duchamp le dará a la obra mucho después. ‘La lluvia, el viento y las inclemencias del tiempo’, le explica a un entrevistador años más tarde, destruirán ‘la seriedad de un libro lleno de principios, al tiempo que el tratado, expuestos en la inclemencia del tiempo, ‘entenderá cabalmente los hechos de la vida’. La intervención que Duchamp suscribe en Buenos Aires se corporiza en París en un libro europeo de ciencia y se trata, por lo tanto, de su primer *ready-made* a distancia. La clave del gesto radica, precisamente, en la dirección y la distancia, y complementa lo ya hecho con una nueva incidencia geográfica [...] El efecto del *Ready-made infeliz* es más metafórico y sutil: también es posible ‘intervenir’ en el arte ‘a la distancia’, parece decir en este caso desde un ‘pobre arrabal sudamericano’ (Speranza, 50).

En su investigación Speranza señala el descubrimiento de los martinfierristas y de Borges sobre las propias posibilidades latinoamericanas para desacralizar el arte. El impacto de Duchamp en Borges se hace patente en su irreverente “Pierre Menard autor del Quijote”, obra que también problematiza la autoría, el plagio y la reproducción en el arte. Sin embargo, en 2666 la presencia del *Ready-made* tiene otro sentido. En su relectura de Borges y de Cortázar --cuyo cuento “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) recuerda los supuestos que hace el filósofo sobre el *jet lag* como máscara de la desaparición--, Bolaño más que apostar a la posibilidad latinoamericana de ruptura con la Gran Tradición, clama la posibilidad de tender lazos entre la memoria y la historia, de pensar una historia política y violenta con otra, de reflexionar sobre las conexiones entre los totalitarismos del pasado y los actuales y sobre el lugar del destino latinoamericano y mundial. Así lo expresa el narrador en el siguiente pasaje:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en 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 principios 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 el precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (Bolaño, 2666, 244).

El *jet lag* es el efecto sobre el reloj corporal causado por un viaje transmeridional veloz. Amalfitano, quien no recuerda cuándo ni dónde compró el *Testamento Geométrico*, cree que perdió la memoria en el avión durante el rápido cambio de zonas de tiempo. En este potente fragmento se esbozan las aporías de la relación entre la historia y la memoria: convertir “el dolor de *otros* en memoria de *uno*”, es el señalamiento ético en pro de construir una historia con memoria. Sin embargo, en el contexto de la aceleración del tiempo y el acortamiento de las distancias, el *jet lag* lo impide. La memoria se ha vuelto intransferible, las desincronías de la modernidad obstaculizan una reparación del pasado porque éste se ha vuelto incomprensible para las nuevas generaciones.

Estos problemas ligados a la modernidad y a la globalización afectan la manera de percibir y relatar el pasado. Por ello el narrador señala, en el fragmento citado unas líneas arriba, las distorsiones de la percepción del sujeto moderno, que transforma “un relato bárbaro de injusticias” infinito y caótico, en uno estructurado; o convierte la fuga en libertad y el caos

en orden. El narrador presenta el dilema y hace preguntas al interior de su oficio: ¿cómo narrar sin simplificar, sin distorsionar?, y, más importante aún, ¿cómo leer la realidad?

#### **1.4 Anamorfosis, *trompe-l'oeil* y otros juegos visuales como modos de significación**

En este apartado de la tesis nos proponemos ubicar y describir los modos de significar del autor en *2666*. Por modos de significación nos referimos a las formulaciones postuladas por Henri Meschonnic, en “¿Qué entiende usted por oralidad?”, a contrapelo de la disociación entre forma y sentido generada desde algunas de las teorías del postestructuralismo. En este contexto el crítico francés afirma: “El modo de significar es lo que importa, no el sentido. Buscar el solo sentido, independientemente del propio modo de significar, o estructuras, es permanecer en el plano del signo. Condenarse a perder la forma y el sentido” (84).

La formulación de Meschonnic consiste en privilegiar el modo de significar por encima del sentido, y al sujeto de la enunciación por encima de la temática del enunciado. Se trata de ubicar las dimensiones lingüísticas, antropológicas, sociales e históricas del sujeto mediante la alianza de los dos elementos (forma y significado) inicialmente disociados. Según Meschonnic, esta unión “no se consume sino cuando una expresividad extraída del sentido encuentra en la forma, el ritmo, una imitación del sentido” (284). El ritmo en la significación establece una relación entrelazada con la teoría literaria, la teoría del lenguaje y la teoría de la historia que permite ubicar “el lugar de la poesía para la poética” (285).

En *2666* existen diversos modos de significar. En este apartado nos centramos en el vinculado a la presencia de ciertos juegos ópticos que imantan de la construcción cultural del personaje “Archiboldi”, cuyo seudónimo alude al pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1526-1593). Se trata de juegos que afectan la noción del espacio y de la percepción.<sup>35</sup>

La pregunta que suscita la elección del seudónimo del personaje principal de la novela es si el nombre Archiboldi remite a un centro de reflexión vinculado a la poética de la novela o si resulta en meramente una “temática estructural”. Nuestra hipótesis es que la

---

<sup>35</sup> La investigadora Cecilia López Badano trabaja la anamorfosis en la literatura de Bolaño (véase “2666: el narcotráfico como anamorfosis muralista” en *Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular*).

alusión en la novela al pintor y a sus métodos de representación pictórica incuban una clave para aproximarnos a los modos de significación de *2666*.

Interesan dos aspectos en Archimboldi: por un lado, los vínculos biográficos que el autor establece con su referente real, Giuseppe Arcimboldo; por el otro, la extrapolación de sus recursos pictóricos a la literatura. Los vínculos que entrelazan al personaje literario y al pintor milanés informan acerca de la inserción de la obra artística en el mercado de bienes de consumo de nuestro tiempo. Existe cierta similitud entre la comercialización de la imaginaria del pintor milanés en el siglo XX y el creciente prestigio que en la novela adquiere el escritor alemán, quien, de acuerdo a los rumores, podría ser postulado como candidato para el Nobel.

En su libro sobre el pintor milanés: *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting* (2009), Thomas Dacosta Kauffman señala que tras un olvido de más de trescientos años, la obra de Arcimboldo cobra interés en nuestra era a partir de su difusión y reproducción en revistas y periódicos con motivo de la exposición de 1936: “Arte fantástico, Dada, Surrealismo” (exhibida en el Museo de Arte Moderno de NY). En dicha exposición se presentó por primera vez la obra del artista italiano en el contexto del arte moderno del siglo XX.

A partir de que los críticos de arte “redescubrieran” a Arcimboldo y lo posicionaran como abuelo del surrealismo y del arte fantástico, el artista cobró un estatuto de celebridad. Cincuenta años después (en 1986), se organizó una retrospectiva en el Palazzo Grassi en Venecia llamada *Effeto Arcimboldo* que incluyó obra de artistas como Marcel Duchamp y Nam June Paik con el propósito de mostrar una visión anacrónica del arte inspirada en los planteamientos epistemológicos de Foucault; es decir, desde la ruptura de los principios de la historiografía tradicional o la causalidad entendida como la relación necesaria entre un antes y un después. La exhibición atrajo multitudes y, debido a la recepción contemporánea de Arcimboldo, las imágenes de sus cabezas compuestas de frutas, verduras, animales, ollas y

sartenes fueron copadas por el mundo del capitalismo y comenzaron a ser reproducidas en folletos, libros infantiles, películas y en la publicidad, como el caso de la compañía de jugos “Bertuzzi”, cuya imagen corporativa hace uso del cuadro *Vertumnus* (fig. 1). En un sentido similar, las imágenes fantásticas de Arcimboldo han sido utilizadas en arquitectura como el “Arcimboldo grill restaurant”, una de las atracciones gastronómicas del parque temático Asterix en Francia (fig. 2). Arcimboldo y Archimboldi son autores que alcanza la fama hacia el final de sus días o en la sobrevida y su producción artística es fetichizada. No es casual la similitud con la biografía de Bolaño.



Figura 1



Figura 2

En el plano de los recursos pictóricos, Bolaño ha dotado a Hans Reiter, alias Archimboldi, de una capacidad extraordinaria de comunión con la naturaleza, específicamente con las partes más veladas e intrincadas del medio acuático, rasgo que lo convierte en el *outsider* por excelencia:

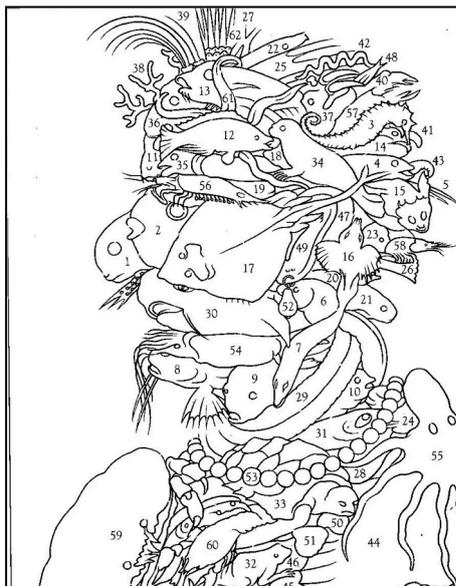
Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era símbolo o espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le

gustaba el mar o lo que el común de los hombres llama mar y que en realidad es sólo la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios (Bolaño, 2666, 797).

Es importante notar en este fragmento la fascinación con el lado oculto del mar que ubica a Reiter como un personaje marginal y la diferencia puntual que el narrador hace entre la superficie del mar y su fondo, elemento sobre el que abundaremos más adelante. Primero nos detendremos en los rasgos físicos de Reiter, quien “no parecía un niño sino un alga” (Bolaño, 2666, 797), era desproporcionalmente alto y desde los seis años sabía bucear. Reiter había memorizado el libro *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, lo cual le permitía distinguir las algas del Mar Báltico, entre otras: la *Laminaria digitata*, la *Laminaria hyperborea* y la *Laminaria saccharina*. La vocación de Reiter por catalogar el mundo marítimo se vincula al cuadro de Arcimboldo *Agua* de la serie *Las cuatro estaciones* (fig. 3), en el que puede verse una cabeza compuesta por 62 especies marinas. En el croquis de *Agua* (fig. 4), aparece un listado que da cuenta de la configuración del cuadro compuesta a partir de la clasificación de vertebrados, anfibios, reptiles, mamíferos, platelmintos, anélidos, polychaetes y moluscos, una guía para el observador de aquellos elementos que componen su pintura.



Figura 3



- Species in Arcimboldo's Water
- VERTEBRATES
- I FISH
1. *Murena morosa*, Monk seal \*
  2. *Mide mola*, Ocean sunfish \*
  3. *Hippocampus hippocampus*, Seahorse \*
  4. *Salmo trutta*, Adriatic trout \*
  5. *Bolone bolone*, Garfish \*
  6. *Sciaenops ocellatus*, Black drum \*
  7. *Esox lucius*, Pike \*
  8. *Loxosteichus*, Blue ling \*
  9. *Cyprinus carpio*, Lampfish \*
  10. *Cyprinus carpio*, Lampfish \*
  11. *Botia* \*
  12. *Labeo* (*Labeo rohita*), Green tilapia \*
  13. *Trigla*, Gurnard \*
  14. *Trigla*, Gurnard \*
  15. *Agonus* sp., Throat shad \*
  16. *Rajus* sp., Ray \*
  17. *Raja clavata*, Ray (*Thornback ray*) \*
  18. Head of a Teleostean
  19. Head of a Teleostean (Catfish)
  20. Head of a Teleostean
  21. Head of a Teleostean after amputation
  22. Head of a Teleostean
  23. Head of a Teleostean
  24. Head of a Teleostean
  25. Dorsal fin of *Callionymus* sp. *Diapter*
  26. Tail fin of a Teleostean
  27. Tail fin of a Teleostean
  28. Gills of a Teleostean
  29. Skin of *Syngnathus canaliculatus*, Small spotted dogfish, Selachians
  30. Shark with barbels (Heterodontidae)
  31. Pike (I) with supernumerary gills
- \* Sub-class of Teleostean
- II AMPHIBIANS
32. *Rana temporaria*, European frog, Anurans
- III REPTILES
33. *Chelonia mydas*, Loggerhead turtle, Chelonians
- IV MAMMALS
34. *Phocaena phocaena*, Monk seal, Pinnipeds
  35. Seal's head, Pinnipeds
  36. Seal's head, Pinnipeds
37. Sketch of a pinniped similar to an amphibian
- INVERTEBRATES
- I PHYLUM OF CNIDARIANS
38. *Condalia vulturnus*, Red coral, Hexacorals
  39. Profile of a sea pen, Pennatularians
- II PHYLUM OF PLATYHELMINTHES
40. Planaria, Turbellarians
- III PHYLUM OF ANNELEANS
- Class of POLYCHAETES
41. Annelid of the *Phyllodoidea* family
  42. Unidentifiable Annelid
- Class of CLITELLATES
43. *Harmonia* (sea leech)
- IV PHYLUM OF MOLLUSCS
- Class of GASTROPODES
44. *Tridacna*, Newt, Prosobranchs
  45. *Buccinum* sp., Whelk, Prosobranchs
  46. *Buccinum* sp., Whelk, Prosobranchs
  47. Unidentifiable
  48. *Succinea*, Paludorans
- Class of LAMELLIBRANCHS
49. *Arca* sp., Blood clam, Filibranch
  50. *Cardium* sp., Eulamellibranchs
  51. *Cardium* sp., Eulamellibranchs
  52. Oyster pearl
  53. Oyster pearl
- Class of CEPHALOPODES
54. *Sepia officinalis*, Cuttlefish, Decapods
  55. *Octopus* sp., Octopus, Octopods
- Class of CRUSTACEANS
56. *Squilla*, Mantis prawn, Hippidocarids
  57. *Atacora flabellata*, Freshwater crayfish, Decapod Penaeids
  58. *Palaemon* sp. (cocker), Prawn, Decapod Penaeids
  59. *Callinectes*, Hermit crab, Decapod Penaeids
  60. *Atacora* sp. (cocker), Freshwater crayfish, Decapod Penaeids
- PHYLUM OF ECHINODERMS
- Class of STARFISH
61. Starfish

Figura 4

Según Sven Alfons (citado en Hultén 25), *Las cuatro estaciones* posiblemente conformaban parte del *Wunderkammer* o la cámara de curiosidades que Maximiliano II tenía planeado construir en Viena, y que no sólo albergaría su colección personal, sino que planteaba condensar el conocimiento que se tenía sobre el mundo para demostrar el poderío de los

Habsburgo. Esta aproximación se alinea a la concepción de DaCosta sobre las cabezas compuestas como alegorías del imperio al que servía Arcimboldo.

La construcción panteísta del niño-alga se vincula a la interpretación sobre la nueva imagen del hombre creada por Arcimboldo para su tiempo, en un periodo de transición entre la ruptura con la concepción medieval del universo y la dinámica edad moderna de las ciencias naturales. En este contexto las cabezas compuestas pueden ser comprendidas como una declaración sobre el hombre y su relación integral con la naturaleza, donde se borra todo atisbo de separación para formar parte de sus elementos. De aquí la alusión a Canetti, quien creía en la capacidad de transformación del hombre, no en el sentido que le imprime la modernidad, sino en la relación que lo humano establece con el tiempo y los elementos de la naturaleza. En conversación con el autor de *Masa y poder*, Pérez Gay recuerda la siguiente observación:

Nunca creí que el origen del hombre fuese el trabajo, como lo ve Marx [...] siempre me ha parecido que el origen del hombre se encuentra en nuestra capacidad de transformación. Hablo de una época prehistórica, que no podemos estudiar ni comprobar de acuerdo al uso de ciertos instrumentos etnográficos [...] Estoy convencido de que llegamos a ser hombres cuando nos transformamos en los animales que nos rodeaban (citado en Perez Gay, 15).

El pensamiento de Canetti se alinea a la noción panteísta de Spinoza sobre Dios, quien concibe a la naturaleza como un todo, una sola substancia. Este componente se encuentra presente en la configuración de Hans Reiter o niño alga cuyos ojos de nictálope (animal con capacidad para ver mejor de noche que de día) le permiten distinguir siluetas nocturnas.

Pero, ¿por qué Hans Reiter eligió llamarse Archimboldi? Utilizó este nombre por primera vez al comprar una máquina de escribir, es decir, cuando decidió convertirse en escritor profesional. Reiter leyó por primera vez sobre Arcimboldo en el diario de Boris Abramovich Ansky encontrado en una casa abandonada en la aldea de Kostekino (donde los judíos fueron masacrado por los nazis). Las memorias del joven judío constituyen un papel fundamental en la formación del futuro escritor alemán. Entre las páginas del diario, él encuentra una reflexión en torno al pintor manierista:

La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, pues por ejemplo *El asado*, un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas, entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos, probablemente de mujer o de adolescente, que intentan tapar la carne para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temeraria a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, escribe Ansky, que tú ni siquiera sospechas, le parecía un cuadro de terror [...] Pero los cuadros de las cuatro estaciones eran alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia (Bolaño, 2666, 917).

En este fragmento de la obra de Bolaño el personaje Ansky habla del carácter dual de la obra de Arcimboldo, específicamente de *El asado* (fig. 5) relacionada con el manierismo por su intención de causar intriga y misterio en el espectador mediante los juegos ópticos de

inversión de imágenes que de un lado se muestran coloridas y alegres y del otro monstruosas.



Figura 5

Arcimboldo vivió en aquel periodo de crisis que Arnold Hauser intentó explicar en su libro sobre el manierismo. Su tesis no es lejana a argumentaciones más recientes, como la de Peter Sloterdijk en su trilogía *Esferas* (*Esferas I: Burbujas. Microsferología, Esferas II: Globos. Macrosferología, Esferas III: Espumas. Esferología Plural*), referidas a la condición del hombre contemporáneo desconcertado ante la infinitud del universo y la pérdida de la esfera perfecta, y cuya ubicación en el mundo se desvanece. Según Hauser:

Cuando Copérnico desplazó a la tierra del centro del cosmos a la periferia del mismo, despojó también al hombre de la conciencia de su posición central en el mundo de las criaturas: de señor de la creación, se convirtió en un pobre vagabundo sobre la superficie de un planeta [...] Esta noción destruyó toda la idea anterior de un orden universal constituido por un sistema estrictamente centrado, único, estable, siempre idéntico a sí mismo. A la vez, hizo desaparecer la antigua jerarquía social, teológica y científica establecida entre las distintas partes de la creación. [...] Al quedar desplazado el hombre, junto con la tierra, del centro del universo a su periferia, no sólo quedó destruida la imagen geocéntrica del mundo,

sino también la antropocéntrica (72).

Vinculados a este argumento se encuentran los escritos en torno a Arcimboldo de Paul Wescher, quien interpreta las imágenes dobles y las deformaciones monstruosas como expresión de la separación que los nuevos descubrimientos astronómicos produjeron sobre las concepciones tradicionales de la época. Entre estas dos realidades la mente del hombre quedó confundida y su imagen distorsionada, pues su misma capacidad de resolver los secretos de la naturaleza era precisamente la que lo distinguían de ella. Carente de una relación armónica con el universo, el hombre se convirtió en un enigma para sí mismo, en una caricatura distorsionada de sus propias especulaciones. Wescher afirma que tras el largo proceso simplificador del materialismo y el naturalismo, de nuevo nos encontramos viviendo un periodo transicional similar a la época de Arcimboldo.

La idea del automatón ha sido revivida por De Chirico, Léger, Max Ernst, Dalí y muchos otros pintores. Bajo la influencia de Freud y su automatismo psíquico, la doble imagen ha cambiado a “imágenes de azar” o “imágenes paranoides”. La ambigüedad de las cabezas de Arcimboldo atrae a los surrealistas no sólo por su irracionalidad sino también por su tensión: por un lado, entre realidad y arte; por otro, entre la imagen de una fruta que simultáneamente es la imagen de una cabeza.



*El gran autómeta*, De Chirico, 1925.

*Aparición de un rostro y un frutero sobre la playa*, Dalí, 1938.

Según explica DaCosta, el método de composición de Arcimboldo, parecido a los de la anamorfosis y los *trompe l'oeil*, plantea la imposibilidad de percibir de manera simultánea las figuras individuales (frutas, verduras, animales, objetos) que componen por un lado la cabeza, y, a la vez, la cabeza y el torso como un todo. La concentración de la imagen individual impide el reconocimiento de la imagen compuesta. En este sentido las cabezas representan una paradoja visual que el experto en el pintor milanés asocia con la imagen “conejo/pato” (estudiado antes por Gombrich en *Art and Illusion*), una imagen también discutida por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1953). Al igual que otros *puzzles* mentales y visuales, la imagen “conejo/pato” (fig. 6) es utilizada por Wittgenstein para presentar los problemas de la percepción, pues aunque la imagen no representa de manera detallada ninguno de los dos animales, puede ser leída o como un conejo o como un pato, mas nunca simultáneamente como conejo y pato. De ahí las referencias sarcásticas de la alucinación auditiva del profesor de filosofía en la “La parte de Archimboldi”, al autor del *Tractatus Logico Philosophicus*: “¿Tú enseñas a Wittgenstein?, dijo la voz. ¿Y te has preguntado si tu mano es una mano?” (Bolaño, 2666, 268).



Figura 6

Las paradojas visuales interesan a Bolaño porque dan cuenta de las dificultades del hombre moderno para percibir la realidad, y también porque se reactualizan en el contexto problemático de la globalización; de ahí que haya transferido la paradoja visual al campo de lo literario. Uno de los modos mediante los cuales se manifiesta esta paradoja en 2666 es la

construcción espacial cuya dicotomía es la superficie y el fondo. Los espacios dicotómicos denotan realidades paralelas, según el ángulo en que se les mire. Por ejemplo, en el fragmento citado anteriormente, el narrador describe la fascinación de Reiter por el mar y sus dos facetas: la superficie, cuyas “olas erizadas por el viento [...] poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura”, y el fondo, “esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios” (797). En este fragmento tomado de “La parte de Archimboldi”, la planicie encarna la locura y la derrota, al mismo tiempo que relativiza el sentido de la profundidad e informa sobre los espacios creados en “La parte de los críticos”.

En el relato de los críticos la dicotomía superficie/fondo se hace patente por medio de distintas imágenes. Un ejemplo donde el espacio sufre una reducción del volumen o aplanamiento, es el pasaje en el que el narrador describe las sensaciones que la lectura de Archimboldi produce en Liz Norton, comparadas a las producidas al ingerir una infusión de peyote (las comillas son nuestras):

En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot “o” de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo “pero” lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas “o” brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible (Bolaño, 2666, 23).

Este fragmento da cuenta de un estilo empleado a lo largo de 2666 como fuerte elemento retórico para afectar las nociones de espacio, tiempo y realidad. Se trata de un sistema conformado tanto por conjunciones adversativas (“pero”, “sino”, “aunque”) mediante las cuales el sentido de la oración cambia, así como una serie de conjunciones disyuntivas (“y”, “o”) empleadas para designar realidades simultáneas. Las conjunciones adversativas confieren a la coordinación de las frases un valor de alternativa que no alude a la incompatibilidad simultánea de aquello a lo cual refieren los términos conectados, sino que indica la equivalencia de los términos unidos para designar con ellos una misma realidad. Esta particular manera de narrar crea un sistema descriptivo de reflejos o de inversión de direcciones que desestabiliza el sentido de la orientación. En el fragmento citado podemos notar el efecto de espejos en que el piso y el cielo son descritos igualmente cuadrículados y en consecuencia cómo se produce la inversión de direcciones (lo mismo da que las gotas se deslicen hacia abajo o hacia arriba, o que una gota se transforme de oblicua a circular). Al invertir las convenciones espaciales entre el arriba y el abajo, más que una distorsión en las direcciones, se produce un efecto de borramiento de las dimensiones.

El aplanamiento o borramiento dimensional desestabiliza las convenciones del espacio e inspira otros significados durante un encuentro académico llevado a cabo en Ámsterdam en 1995, entre expertos de literatura inglesa, francesa, italiana y alemana en el que se encuentran Morini y Pelletier:

De más está decir que la mayor parte de los asistentes a tan curiosos diálogos se decantaron por la sala donde se discutía sobre literatura inglesa contemporánea, sala vecina a la de la literatura alemana y separada de ésta por una pared que evidentemente no era de piedra, como las de antes, sino de frágiles ladrillos recubiertos por una fina capa de yeso, al grado de que los gritos y aullidos y sobre

todo los aplausos que arrancaba la literatura inglesa se oían en la literatura alemana como si ambas conferencias o diálogos fueran uno solo (Bolaño, 2666, 32).

A partir de la caída del Muro de Berlín, las salas del edificio no están separadas por una pared de piedra “como las de antes”, sino por un “frágil ladrillo” recubierto de una “fina” capa de yeso. El narrador hace un símil entre la estructura del edificio y las fronteras de los países, cada vez más porosas, a través de las cuales emigran los habitantes de un lado al otro y los discursos tienden a mezclarse. El mundo ya no es como antes, ya no “es de piedra”, su configuración es ahora más endeble. El argumento refiere a las transformaciones de las fronteras en el mundo contemporáneo cuyos límites se ven afectados por el proceso de globalización y su tendencia a homogeneizar los discursos.

A la par de estos aplanamientos aparecen abismos en una serie de sueños o pesadillas de los críticos, cuya atmósfera amenazante pareciera tener en la mira a Norton. En las imágenes oníricas abundan los precipicios y otros elementos asociados con la problemática de Santa Teresa. En el sueño de Pelletier, éste vivía con Norton en una casa cerca de un acantilado desde el que podía observar a los bañistas de una playa, quienes cada tanto se levantaban a contemplar el horizonte y de pronto, como si hubieran recibido una señal, abandonaban súbitamente la playa:

Algunos se deslizaban por una carretera de tierra que había entre dos cerros, otros marchaban a campo abierto, agarrándose a las matas y a las piedras. Unos pocos se perdían en dirección al desfiladero y Pelletier no los veía pero sabía que iniciaban una lenta escalada. Sobre la playa sólo quedaba un bulto, una mancha oscura que sobresalía de una fosa amarilla. Durante un instante Pelletier sopesaba

la conveniencia de bajar a la playa y proceder a enterrar con todas las precauciones que el caso exigía, el bulto en el fondo del agujero [...] Pelletier gritaba el nombre de Norton y la llamaba, pero nadie acudía a su llamado, como si el silencio se hubiera tragado su llamada de auxilio. Y entonces Pelletier se ponía a llorar y veía que del fondo del mar metalizado emergía lo que quedaba de una estatua. Un trozo de piedra informe, gigantesco, desgastado por el tiempo y por el agua, pero en donde aún se podía ver, con toda claridad, una mano, la muñeca, parte del antebrazo. Y esa estatua salía del mar y se elevaba por encima de la playa y era horrorosa y al mismo tiempo muy hermosa (Bolaño, *2666*, 108-9).

Los bañistas mirando hacia el horizonte a la espera de una señal sobrenatural y el hervor del mar del que emergen fragmentos corporales petrificados evocan imágenes apocalípticas que remiten al espacio fronterizo. Los bañistas abandonan su espacio, la orilla del mar, para trasladarse a la montaña: una referencia a la condición de la frontera cuyo rasgo principal es la migración de hombres y mujeres que viajan de sur a norte en busca de trabajo. En el fondo de la fosa amarilla había un bulto, y de otra capa aún más profunda, del fondo del mar, emerge algo más que se encontraba oculto: una mano y un antebrazo. Los fragmentos del cuerpo monumental que emerge del mar podrían referir a Santa Teresa (el personaje histórico cuya mano anduvo errante desde el siglo XVI hasta la guerra civil española) y también a la mutilación y dispersión de los cuerpos de las víctimas del feminicidio.

En este sentido, el fondo, la profundidad, sólo es vista a través del inconsciente. En la vigilia la percepción cambia, como si la realidad (aquello que se encuentra en el fondo del mar, un abismo vinculado con el feminicidio fronterizo) estuviera encubierta. Del tejido de estos dos planos, superficie y abismo, que quizá representen en la novela el carácter disociado

y bifronte de la economía global, el narrador da cuenta de la imposibilidad de los críticos de acceder a una de las dos caras de lo real.

La construcción del espacio dicotómico, superficie y abismo, problematiza la percepción de la realidad en el contexto de la construcción de su conocimiento. La imposibilidad de los críticos de reconocer Otra realidad radica en la elección sobre dónde fijar la mirada, que en términos arcimboldianos implica: miras una perspectiva o miras la otra, pero nunca las dos simultáneamente. Es decir, que el sistema económico actual, de manera parecida al sistema pictórico de Arcimboldo, anula el recurso que permite, por medio de la perspectiva, tener una impresión de orden y totalidad. La imagen del crítico europeo contemplando el abismo desde arriba, un punto de vista que parece superior pero está sesgado, se repite en una escena en la cual Liz Norton observa, desde una ventana de un edificio del DF, una pelea entre taxistas y porteros:

Se apoyó en la ventana y contempló la ciudad. Un mar de luces vacilantes se extendía hacia el sur [...] En la entrada del hotel un par de porteros discutían con un cliente y un taxista. El cliente estaba borracho. Uno 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. Al poco rato un coche se detuvo delante del hotel y vio bajar de él a Espinoza y a Pelletier, seguidos por el mexicano. Desde allí arriba no estaba muy segura de que fueran sus amigos [...] Norton tuvo la impresión de que el taxista exigía más dinero y que el cliente borracho del hotel no quería pagarle. Desde su posición Norton creyó que el borracho tal vez fuera norteamericano. (Bolaño, 2666, 146)

La perspectiva desde un punto alto impide al espectador distinguir el detalle, es un lugar que no permite comprender todos los matices de una circunstancia. Es solamente un punto de vista y una realidad sólo se comprende por la suma de las diversas perspectivas posibles en torno a ella.

En la parte de los críticos se presenta otro juego o ilusión óptica distinta, ya no relacionado con el arte manierista, sino con el barroco. Durante su estancia en Santa Teresa, en un cuarto que tenía dos espejos, uno frente al otro, Liz Norton tuvo un sueño donde se ve reflejada en ambos:

Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella. Sintió miedo y curiosidad y permaneció quieta, observando si cabe con mayor detenimiento a la figura en el espejo. Objetivamente, se dijo, es igual a mí y no tengo ninguna razón para pensar lo contrario. Soy yo. Pero luego se fijó en su cuello: una vena hinchada, como si estuviera a punto de reventar, la recorría desde la oreja hasta perderse en el omóplato. Una vena que más que real parecía dibujada. Entonces Norton pensó: tengo que marcharme de aquí. Y recorrió la habitación con los ojos intentando descubrir el lugar exacto en que se encontraba la mujer, pero le fue imposible verla. Para que se reflejase en ambos espejos, se dijo, tenía que estar justo entre el pequeño pasillo de entrada y la habitación (Bolaño, 2666, 154-55).

El fragmento se construye mediante un ilusionismo óptico, un juego de espejos que únicamente es perceptible cuando el espectador se posiciona en un punto específico, y que emula la técnica llamada anamorfosis empleada durante el periodo barroco. Este efecto perspectivo es utilizado para forzar al observador a un determinado punto de vista

preestablecido o privilegiado, desde el cual el elemento cobra una forma proporcionada y clara. La anamorfosis crea un efecto visual donde intervienen dos puntos de vista, desde donde se obtienen dos imágenes diferentes, lo cual provoca una inestabilidad en la que se asienta lo visible.

Desde este punto de vista resultan relevantes los señalamientos de Jacques Lacan sobre la anamorfosis (*Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. “Clase 7: La anamorfosis”). Según el psicoanalista francés, el método pictórico produce una estructura reveladora sobre una concepción nueva: la del sujeto dividido. Dicha percepción permite mirar el desplazamiento del sujeto como una situación que ocurre cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa o frontal para situarse en forma oblicua; es en ese recorrido donde surge un nuevo sujeto. Desde la anamorfosis permanece algo oculto al sujeto, de ahí su malestar, que no se revelará hasta que cambie de sitio. La explicación de Lacan concuerda con las disociaciones sufridas por los personajes de la novela de Bolaño que les impiden diferenciar la realidad de sus propias percepciones.

En otro de sus escritos (*Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. “Clase 13: La Muerte de Dios”), Lacan señala que la anamorfosis encuentra su raíz en cierto giro del pensamiento situado a comienzos del siglo XVI que se extendió hasta finales del XVII, y que ha sido manifestado en el arte del barroco. Durante el Renacimiento la visión del universo, armónica y pura, halló su modelo de representación en el arte y la cultura clásica. Los teóricos de la época construyeron una visión antropomórfica del mundo, cuyo sostén fue la perfección e infalibilidad de la figura humana. Con base en el estudio de las proporciones de las diversas entidades de la naturaleza, los artistas renacentistas descubrieron y utilizaron la sección áurea en sus composiciones y, a partir del modelo matemático de Euclides, desarrollaron la perspectiva (un sistema con un solo punto de fuga hacia donde se orientan todas las líneas en el horizonte y mediante que se organiza un campo de representación racional y objetivo).

Las leyes renacentistas de composición y codificación jerárquica del espacio lograron conseguir mayor realismo en la pintura, representación convencional que suprimió las otras visiones en un espacio cerrado, finito y ordenado. Mientras el manierismo es el inicio de la descomposición de los principios renacentistas, el barroco ya domina una nueva propuesta donde asume estos cambios. El remplazo definitivo de la teoría geocéntrica por la heliocéntrica produce una ruptura con esa supuesta estabilidad renacentista, a la cual el arte barroco sustituye por una visión de mundo inestable y descentrada a través de una trama abierta e indefinida. La clausura de un centro único, un punto de referencia conforme al cual todo se sitúa, produce una nueva manera de observar la realidad para responder a una concepción del cosmos y de la naturaleza como engaños. De ahí proviene la creciente importancia de los trucos visuales en el arte barroco, tales como la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, o las perspectivas infinitas en arquitectura que definieron una nueva aproximación a la idea de realidad y de percepción subjetiva, además de exigir la participación del espectador, quien deberá agudizar sus sentidos para no quedar atrapado en las nuevas realidades perceptivas.

Los modos de significación vinculados al manierismo y al barroco en 2666 problematizan el hecho de que fenómenos análogos se puedan presentar en cualquier época. A este respecto, el semiotista Omar Calabrese --a diferencia de ciertos teóricos posmodernos empeñados en dar una dimensión histórica al fenómeno del neobarroco--<sup>36</sup>, en *El neobarroco*, explica la presencia de componentes formales vinculados a la estética barroca en nuestra era como el producto de un gusto por ciertas formas que de ninguna manera implican la “reanudación de aquel periodo” (31). Sin embargo, más allá de preocuparnos en determinar si los recursos manieristas y barrocos en 2666 se introdujeron para problematizar la causalidad

---

<sup>36</sup> Como Gillo Dorfles que individualiza el abandono (o la caída) de todos los caracteres de orden o de simetría y entrevé la venida (no siempre positiva, pero tampoco necesariamente negativa) de lo disarmónico y de lo asimétrico [...] Dorfles se inclina por dar al “neobarroco” una específica dimensión histórica, que sería la de un periodo novecentista ya pasado, como en el caso del cubismo, del organicismo o del neoempirismo en arquitectura y sostienen que el “postmoderno” es un fenómeno sucesivo a aquél. (Calabrese 32).

de la historia o si son el resultado de ciertos gustos formales característicos de nuestra época, nos interesamos en las interrogantes que estas estrategias ayudan a formular. Las preguntas sobre cómo se mira y desde dónde se mira plantean el problema epistemológico sobre nuestra capacidad para percibir la realidad.

## 1.5 Mutabilidad en la entonación del narrador incierto

A lo largo del estudio que hasta ahora hemos realizado, hemos podido inferir algunos rasgos característicos del narrador de *2666*, quien, vinculado al círculo literario, alude constantemente a la literatura, ironiza sobre la crítica y privilegia en sus referencias a escritores como Cortázar o Borges. Desde esta posición el narrador no sólo muestra desprecio hacia los académicos, sino también hacia otras figuras del *establishment*, entre ellas, las de algunos intelectuales mexicanos ligados al poder. Además, desacredita a personajes como Almendro, un ensayista, novelista y poeta mexicano de mote “el Cerdo”, quien mantuvo contacto con Archimboldi. En la descripción que el narrador sobre este personaje, se manifiesta la baja estima que le merece: “El Cerdo se tanteó la pistola que desde que trabajaba en el gobierno solía llevar [...] Ahora nadie se metía con él, como si el hecho de llevar una pistola debajo de la camisa o trabajar en un alto puesto en el gobierno fuera un aura de santidad que los matones y los borrachos eran capaces de percibir desde lejos” (Bolaño, *2666*, 137).

Otros datos acerca del narrador se pueden inferir por la manera en la cual éste se apropia del discurso ideológico de Amalfitano: parecería un chileno con una perspectiva crítica en torno a los llamados pactos de la Transición democrática. Esto se pone de manifiesto en un pasaje de la novela donde el narrador analiza el libro *O’Higgins es Araucano*, de Longo Kilapán, y donde de paso se refiere al propio Amalfitano:

En la prosa de Longo Kilapán no sólo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas [...] Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecía no sólo la nariz apergaminada del abate de Molina, sino las carnicerías de Patricio Lynch, los interminables

naufragios de la esmeralda, el desierto de Atacama y las vacas pastando, las becas Guggenheim, los políticos socialistas alabando la economía de la dictadura militar, las esquinas donde se vendían sopaipillas fritas, el mote con huesillos, el fantasma del muro de Berlín que ondeaba en las inmóviles banderas rojas, los maltratos familiares, las putas de buen corazón, las casas baratas, lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura. (Bolaño, 2666, 286)

Respecto de la identidad del narrador, resulta pertinente la aclaración de hace Ignacio Echeverría en el paratexto “Nota a la primera edición”, incluida al final de 2666: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de 2666 es Arturo Belano’. Y en otro lugar añade, con la indicación ‘para el final de 2666’: ‘Y es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano’” (Bolaño, 2666, 1125).

Si bien el personaje principal de *Los detectives salvajes* y áter ego de Bolaño, Arturo Belano, conforma la voz y la ideología del narrador en el relato, aún queda mucho por decir acerca de sus modos de narrar. Según señala Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, Genette renueva el pensamiento teórico sobre el narrador desde el punto de vista de la narratología al deslindar “la voz que narra de la perspectiva o punto de vista desde el que se narra” (95). Para Genette la focalización queda restringida a la relación entre la historia y el discurso narrativo: “la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa” (citado en Pimentel, 98). Según esta teoría, se podría decir que el narrador en 2666 se adscribe a la focalización cero o *no focalización*, explicada por Pimentel de la siguiente manera: “es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue adecuado”

(98). Sin embargo, a pesar de que el narrador de *2666* cumple con los rasgos que Genette atribuye al narrador omnisciente, esta información resulta insuficiente para analizar una voz mucho más compleja.

El narrador creado por Bolaño, lejos de poderse encasillar como una identidad fija bajo el nombre de Arturo Belano o a través de una movilidad focal omnisciente, se caracteriza por darse a la fuga constantemente mediante una serie de reconversiones en la *entonación* del lenguaje. Según señala Bajtín, la *entonación* expresiva o la antigua prosodia dentro de un texto “desde luego la percibimos y desde luego existe como factor estilístico, en la lectura silenciosa del discurso escrito” (“El problema de los géneros”, 275). Desde la estilización surgen relaciones entre la literatura y la vida social, las cuales muestran el discurso de “otro”, tal como lo afirma Voloshinov: “en la entonación la palabra se conecta con la vida. Y sobre todo es a través de la entonación que el hablante entra en contacto con los oyentes: la entonación es social por excelencia” (citado en Bajtín, “El problema de los géneros”, 293). Dicho pasaje sugiere los diversos estilos barajados por el narrador de *2666* mediante un lenguaje plástico, activo y en constante transformación. Estos cambios en la entonación del narrador se originan en la glosa proveniente de diversos géneros discursivos, estratos sociales y regiones culturales.

A pesar de las variadas reconversiones del narrador (de las cuales hablaremos unas líneas más abajo), él tiene un estilo predominante: el tono dubitativo. Mediante este tono, el narrador da la impresión de nunca estar seguro de lo que observa y transmite, como si tuviera la permanente autoconsciencia de que su subjetividad es capaz de interferir en todo aquello advertido por él. Esta autoconsciencia siembra la incertidumbre en el lector hacia otros campos, afecta las dimensiones espacio-temporales (como lo vimos en el inciso anterior) y la percepción de la realidad o supuesta realidad. Así, el narrador describe las sensaciones de Amalfitano con respecto al *jet lag*: “Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está

en Barcelona aquellos que están y que son en el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición” (Bolaño, 2666, 243). Contrariamente a la percepción de Amalfitano con respecto a los husos horarios, la duda expresada por el narrador bifurca las posibilidades, duplica otras realidades imbricadas que pueden ocurrir de manera paralela o simultánea.

La acción de la duda ha quedado registrada en los mismos orígenes de la palabra, la cual, según explica el diccionario etimológico de Corominas: “proviene del latín *dubitare*: ‘vacilar’, ‘dudar’, derivado de *dubius*: ‘vacilante, dudoso’, (que a su vez lo es de *duo*: ‘dos’, por las dos alternativas que causa la duda)” (221). La duplicidad se logra justamente mediante el tono de incertidumbre del narrador, compuesto de un sistema de conjunciones adversativas y disyuntivas que cambian el sentido de la oración y designan realidades simultáneas. La creación constante de realidades paralelas en la novela de Bolaño tiene el propósito de problematizar la globalización y la falsa noción de un mundo homogéneo y conectado.

La diversidad de realidades es también reelaborada en 2666 mediante cierta inconsistencia en el lenguaje de los personajes. En “La parte de Fate”, por ejemplo, los diálogos entre personajes emulan el doblaje de las películas o la traducción del inglés al español del comic policial. Un ejemplo es el diálogo entre Oscar Fate y el jefe de sección de la revista para la que trabaja (las cursivas son nuestras):

–¿Cuándo piensas *ponerte en camino*, Oscar? –le dijo el jefe de su sección.

–Mañana.

–¿Tienes todo lo que necesitas, tienes todo preparado?

–*Ningún problema, hombre* –dijo Fate–. Todo dispuesto.

–*Así me gusta, muchacho* –dijo el jefe– . ¿Te enteraste que se cargaron a

Jimmy Lowell?

–Fue en Paradise City, cerca de Chicago –dijo el jefe–. Dicen que Jimmy tenía allí una *zorra*. Una nena veinte años menor que él y casada.

–¿Qué edad tenía Jimmy? –preguntó Fate sin ningún interés.

–Debía de andar por los cincuentaicinco –dijo el jefe–. La policía ha detenido al marido de la zorra, pero *nuestro hombre en Chicago* dice que probablemente ella también está implicada en el asesinato (Bolaño, 2666, 300).

Debido al uso acartonado de ciertas expresiones que no son usuales en el habla hispana, en el diálogo podemos observar que la conversación semeja una traducción del inglés al español. En este sentido, “¿Cuándo piensas *ponerte en camino?*”, posiblemente sea una traducción de la frase hecha en inglés: *When are you planning to hit the road?* y “Ningún problema, hombre” proviene de *no problem, man*. De la misma manera en que “Así me gusta, muchacho” corresponde a *that’s my boy*, y “zorra” a *bitch* o “nuestro hombre en Chicago” a *Our man in Chicago*.

Existen otras variaciones en la entonación, desde el punto de vista de la trama, vinculadas a los cambios del español según las regiones culturales. Las variaciones del español mexicano, el chileno y el hablado en la península ibérica penetran la trama mediante la alucinación auditiva de Amalfitano que es lúcidamente desechada por el profesor de filosofía como el espíritu de su padre: “Decidió que su padre jamás, por más espíritu errante en que se hubiera convertido, utilizaría las palabras mexicanas que había utilizado la voz” (Bolaño, 2666, 272). Otro ejemplo de estas inestabilidades en el lenguaje ocurren durante un diálogo entre Fate y Omar Abdul (un sparring afroamericano de California, criado en Los Ángeles), donde Fate utiliza la segunda persona del plural “vosotros”, empleada en España, e inmediatamente después pasa al “tú” mexicano:

- ¿Qué miras? –oyó que le decía Omar Abdul
- El paisaje –dijo–, es un paisaje triste.
- Así es el campo. A esta hora siempre es triste. *Es un jodido paisaje para mujeres.*
- Está oscureciendo –dijo Fate.
- Aún hay luz para hacer guantes –dijo Omar Abdul.
- ¿Qué *hacéis* por las noches, cuando se acaban los entrenamientos?
- ¿Todos nosotros? –dijo Omar Abdul.
- Sí todo el equipo o como se le llame. [...]
- ¿Qué edad *tienes*? –le preguntó de improviso.
- Veintidós años –dijo Omar Abdul (Bolaño, 2666, 350).

La inconsistencia en el español de Fate ocurre de una pregunta a otra, del “¿Qué *hacéis*?” español, pasa al “¿Qué edad *tienes*?” mexicano. Por otro lado, en este diálogo también se entremezcla el efecto del acartonamiento producido cuando se traducen frases hechas del inglés al español: “*Es un jodido paisaje para mujeres*”, probablemente sea la traducción de *It’s a fucking women’s scenery*, pues la palabra “jodido” no es comúnmente empleada como adjetivo explicativo o epíteto de un sustantivo en español.

Además de las incursiones del narrador y otros personajes en la entonación del doblaje, hay una intención similar de reelaborar entonaciones discursivas de otros géneros, como el televisivo. En este breve pasaje hemos puesto en *itálicas* un recurso utilizado solamente un par de veces en toda la novela, pero que ha llamado nuestra atención; se trata de una indicación o pauta de acción entre paréntesis, las llamadas *cues* o pautas, colocadas en medio de la anécdota contado por Reinaldo, el conductor de un *talk-show*:

Como comprenderás me quedé helado, porque de inmediato pensé: este puto primero me mata a mí y luego se mata a él, todo con tal de darle un disgusto póstumo a José Patricio. (*Risas.*) [...] .Recuerdo que encendí la tele y puse un programa nocturno que transmitía desde Tijuana, un talk-show, y le dije: seguro que tú, con los mismos medios, lo sabrías hacer mejor” (Bolaño, 2666, 707).

El paréntesis posiblemente emula la pauta de acción de un guión televisivo y es un modo sutil de intervención del narrador para denotar la falsedad de los personajes vinculados a la televisión mexicana. Las variaciones en la entonación del narrador procedentes de géneros discursivos en “La parte de los críticos” tienen un sentido distinto. En esta parte el narrador crea una estilización paródica particular cuando añade al tono irónico y burlón empleado para referirse a los académicos europeos, un choque de opuestos. Esta suerte de oxímoron es empleado al narrar un congreso de literatura alemana a la manera de una crónica de guerra napoleónica:

El congreso de literatura alemana de Bremen fue agitado. Sin que los estudiosos alemanes de Archimboldi se lo esperaran, Pelletier, secundado por Morini y Espinoza, pasó al ataque como Napoleón en Jena y no tardaron en desbandarse hacia las cafeterías y tabernas de Bremen las derrotadas banderas de Pohl, Schwarz y Borchmeyer. Los jóvenes profesores alemanes asistentes al acto, al principio perplejos tomaron partido, aunque con todas las reservas del caso, por Pelletier y sus amigos. El público, gran parte de cual eran universitarios que habían viajado en tren o en furgonetas desde Gottingen, también optó por las encendidas y lapidarias interpretaciones de Pelletier, sin ningún tipo de reserva [...] Dos días después Schwarz y sus adláteres contraatacaron. Contrapusieron a

la figura de Archimboldi la de Heinrich Böll [...] Borchmeier contrapuso a la figura de Archimboldi la de Friedrich Durrenmatt y habló de humor, lo que a Morini le pareció el colmo de la desvergüenza. Entonces apareció, providencial, Liz Norton y desbarató el contraataque como un Desaix, como un Lannes, una amazona rubia que hablaba un alemán correctísimo (Bolaño, 2666, 26-7).

Probablemente el narrador quiera dar cuenta de lo insignificante que son las discusiones que se llevan a cabo durante los congresos académicos mediante su equiparación con algo imponente como la guerra. Tomando en cuenta que la entonación encuentra raíz en los géneros discursivos, existen reconversiones mucho más contundentes en el estilo del narrador: largos pasajes donde éste se comporta como un enciclopedista que crea el conocimiento de sus lectores y lo clasifica, desde las artes adivinatorias empleadas por los curanderos en el desierto mexicano y las fobias descritas por la directora de un manicomio en Santa Teresa, hasta las algas de los mares fríos del báltico donde nadaba Hans Reiter de niño. A continuación incluimos un pasaje que, en referencia al personaje Florita Almada, contiene este tipo de clasificaciones:

La botomancia o el arte de adivinar el futuro por medio de los vegetales le parecía una tomadura de pelo. No obstante sabía de lo que hablaba y una vez le explicó a un curandero del tres al cuatro las diversas ramas en la que se dividía este arte adivinatorio, a saber la botanoscopia, que se basa en las formas, movimientos y reacciones de las plantas, subdividida a su vez en la cromimancia y la licomancia, cuyo principio es la cebolla o los capullos de flores que germinarán o florecerán, la dendromancia, vinculada a la interpretación de los árboles, la filomancia, o estudio de las hojas, y la xilomancia, que también es parte de la botanoscopia, y

que es la adivinación sobre la madera y ramas de los árboles [...] Luego venía la botomancia cleromántica, subdividida entre la quiamobolía [...] la rabdomancia y la palomancia (Bolaño, 2666, 536).

Como toda clasificación, la citada produce una suerte de listado; en este sentido se asocia a otros modos de narrar donde los usos de los signos de puntuación marcan un estilo particular. En el siguiente pasaje los dos puntos son empleados entre frases u oraciones para indicar que una premisa es causa o consecuencia de la otra, pero también para elaborar razones por las que Pelletier pensaba que hubiese sido mejor no compartir a la misma mujer con Espinoza. La reiteración en la construcción de las frases conforma una especie de ritmo similar al listado de las subramas de la botomancia (las itálicas son nuestras):

La vida entera es una mierda, pensó Pelletier con asombro. *Y luego: si no hubiéramos* formado un equipo ahora sería mía. *Y luego: si no hubiera* habido afinidades y amistad y almas gemelas y alianza ahora sería mía. *Y un poco después: si no hubiera* habido nada ni siquiera la habría conocido. *Y: puede que* la hubiera conocido pues nuestros intereses archiboldianos son de cada uno y no nacieron del conjunto de nuestra amistad. *Y: puede también* que ella me hubiera odiado, que me hubiera encontrado pedante, demasiado frío, arrogante, narcisista, un intelectual excluyente (Bolaño, 2666, 82-3).

Este procedimiento mediante el que se pone en evidencia la organización de un texto también ocurre en “La parte de Fate” donde el ex líder de las panteras negras explica los elementos con los que conformará su discurso. La diferencia es que aquí los temas y el “tono” están marcados mediante el uso de mayúsculas: “Voy a tratar cinco temas, dijo Seaman, ni uno más

ni uno menos. El primer tema es el PELIGRO. El segundo, DINERO. El tercero, COMIDA. El cuarto, ESTRELLAS. El quinto y último, UTILIDAD” (Bolaño, 2666, 312-13). Este tipo de organización del discurso es emulada por el mismo narrador al crear una especie de geometría mediante la cual sistematiza la información de la historia: “Rosa tenía diecisiete años y era española. Amalfitano tenía cincuenta y era chileno” (Bolaño, 2666, 212).

Todos estos listados elaborados por el narrador implican modos de clasificar, ordenar y pensar. Este mismo sistema es utilizado en “La parte de los crímenes”, donde el archivo de expedientes forenses --que es en sí una gran lista de cientos de mujeres que han sido violentadas y asesinadas de distintas maneras-- sirve al proceso de deducción lógica necesaria para resolver un crimen, es decir, que los policías y judiciales tratarán de clasificar estos expedientes para encontrar un *modus operandi*. En esta parte, el narrador ocupado en hacer listas se funde con el narrador incierto para producir una crisis de sentido. En “La parte de los crímenes” o el reporte policial del primer caso de cuerpos de mujeres encontrados en el desierto fronterizo entre 1993 y 1997, el narrador describe el archivo ficcional en el que se especifica dónde apareció la víctima, cómo vestía, quién la encontró, quién avisó a la policía y, después, hace una descripción detallada de lo visto y hecho por los policías. La narración parece a primera vista un registro de datos específicos, apartado de un aparato psíquico que califique la escena del crimen. Sin embargo, ya el expediente de la primera muerta delata la falla cuando el texto menciona: “Las mujeres, vistas desde lejos, parecían viejas, pero no lo eran” (Bolaño, 2666, 443). Esta pequeña equivocación nos habla de la imperfección del registro y quizá la podríamos haber pasado por alto, sin embargo, tras leer este expediente, sigue un fragmento que discurre sobre las imprecisiones del archivo:

Esto ocurrió en enero de 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes

hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993 ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe dónde, en qué lugar se encuentra (Bolaño, 2666, 444).

Al analizar el lenguaje de este fragmento notamos que, en la primera línea del texto, el narrador subraya, por medio de la reiteración, la importancia de la fecha del primer crimen; inmediatamente después siembra la sospecha del uso oficial de la fecha por medio de la disyuntiva “pero”; en la tercera línea el narrador lanza otros datos duros, el nombre y la edad de quien fuera oficialmente la primera muerta; acto seguido, procede a desmontar el dato reiterando la “probable” omisión de asesinatos precedentes; unas líneas más abajo, hace analepsis a 1992 utilizando la conjunción “aunque”, seguida del adverbio “seguramente”, lo cual indica que se considera probable, mas no seguro que en 1992 murieran otras mujeres. Hacia el final del párrafo, el narrador enlista tres posibles escenarios por los cuales no se registraron antes de 1993 las muertes de otras mujeres. Estas conjeturas están enlazadas de la conjunción-disyuntiva “o”, que en este caso es empleada para indicar que los términos son equivalentes y sirven para designar una misma realidad. Este es el tono que prevalecerá a través de los más de cien expedientes reelaborados en la obra de Bolaño.

La inestabilidad provocada por el narrador al interior del archivo, mediante el sistema de conjunciones disyuntivas y adversativas, puede tensarse con el conocido texto de Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1995), en el que el filósofo se pregunta acerca del poder conferido a la autoridad/institución que posee, resguarda e interpreta el

archivo. En la encrucijada entre, por un lado los debates acerca de los revisionismos (no académicos)<sup>37</sup> que pretenden disminuir, negar o distorsionar los hechos para exonerar el pasado negro de algunas ideologías o grupos políticos, y por el otro lado, los fuertes cambios por los que ha pasado la historiografía, Derrida advierte un problema que deviene de la posesión del archivo: el uso del exergo, una cita que precede a la lectura del archivo e impone un tono, capitaliza un discurso sujeto a intereses ya sean políticos, económicos o culturales. Desde esta perspectiva, quizá el tono dudoso del narrador que crea una crisis de sentido en “La parte de los crímenes” sea el epígrafe del archivo de las muertas de Santa Teresa.

Es probable que a través de la entonación incierta del narrador Bolaño problematice las ambivalencias e inestabilidades planteadas por Derrida en otros textos y a lo largo de su proyecto filosófico. Nos referimos al concepto de “*indecidibilidad*”, establecido en *La diseminación* (1975) mediante el análisis de la última parte del *Fedro* donde Sócrates utiliza el mito egipcio de *Pharmakon* (sobre el inicio de la escritura) para mostrar las inestabilidades o indecidibilidades que atraviesan los argumentos de Platón. El *Pharmakon* es el dios egipcio de la medicina y también el principio de la homeopatía, pues la palabra tiene dos significados: cura y veneno. El *Pharmakon* sirvió como base para el concepto derridiano de “los indecibles”, que nos confrontan con la falsa comodidad de creer que habitamos un mundo gobernado por categorías decidibles, y sacuden la tranquilidad procurada por el orden. Si se intentara traducir *Pharmakon* en alguna lengua de Occidente, nos veríamos en la disyuntiva de despojar al concepto de alguno de sus significados, ya sea cura o veneno.

En *De la gramatología* (1975), Derrida continuó estudiando las limitaciones del lenguaje y del pensamiento occidental, mostrando cómo las oposiciones binarias establecen un orden conceptual, clasifican y organizan todo lo que hay y acontece en el mundo y rigen el

---

<sup>37</sup> Los revisionismos académicos procuran el estudio y la reinterpretación de la historia a la luz de nuevas informaciones, documentos, evidencias o hallazgos; sin las condicionantes ideológicas que primaban en la época en la cual se desarrollaron los hechos en cuestión. Es un sistema de análisis e interpretación científico que no debe estar sujeto a intereses ideológicos de ningún tipo o partidarios en manera alguna.

pensamiento en la vida diaria, en la filosofía, en la teoría y en la ciencia. Los opuestos establecen ciertamente categorías claras, permanentes y estables. Son las oposiciones binarias las que hacen posible la decisión: o bien esto / o bien lo otro. Los indecibles en cambio rompen esta lógica de opuestos: se encuadran en ambos opuestos a la vez y no se adaptan enteramente a ninguno, cuestionan el principio mismo de la oposición y rompen el orden clasificatorio, señalando así los límites de este orden.

2666 ubica al centro de su reflexión el problema de la pérdida de la memoria histórica en el contexto del capitalismo en su expansión global. Visto así, el empleo de recursos ligados por su ambigüedad y pluralidad de significados a las expresiones postestructuralistas (deformación, defracción, desintegración, desplazamiento, descentramiento del sujeto, visión no lineal de la historia, fragmentación, rizoma, caos, etc.) cobran un sentido distinto.

Es nuestra opinión que estos materiales promotores de la inestabilidad han sido utilizados en la obra de Bolaño para situar al lector frente al problema de la llamada “crisis del sentido”, entendida por los sociólogos Peter L. Berger y Thomas Luckmann en *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno* (1997) como el conflicto al que se enfrenta este hombre moderno en las sociedades industriales avanzadas para situarse en el mundo, construirse una identidad y apropiarse de un sistema interpretativo que le permita conferir significado a sus acciones. Según Berger y Luckmann esta crisis encuentra su raíz en el *pluralismo moderno*, caracterizado no por la coexistencia en la sociedad de distintos sistemas de valores y de sentido, sino por el hecho de que éstos compiten abiertamente entre ellos. Iris Zavala describe este proceso al interior del campo de la teoría literaria y la crítica en *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, como:

Una crisis del sentido y del lenguaje que cuestiona la apertura del significado, los problemas del mensaje codificado, de la estructura, de la hermenéutica en un marco integrador anti-saussureano [...] [que] ha llevado a muchos teóricos y

críticos a analizar la contemporaneidad como sistema total y a propugnar una semiosis ilimitada, y a otros (los neoformalistas) a proponer que los textos obedecen a una sintaxis [...] más que a un significado o sentido. En los casos extremos se deplora la historicidad y la posibilidad de trascendencia” (14-5).

El problema señalado tanto por Berger y Luckmann como por Zavala tiene su raíz en el giro lingüístico ocurrido en los años setenta y ochenta a partir de una nueva perspectiva del lenguaje fundamentada en la tesis de Ferdinand de Saussure acerca de la arbitrariedad del signo en la lengua capaz de organizar el pensamiento y no al revés. Dicho giro reconoce que a través del lenguaje no sólo se expresan, sino también se construyen los conceptos que determinan las relaciones sociales. Estos supuestos teóricos llevaron a diversas disciplinas, entre ellas la Historia, a replantear sus modelos epistemológicos e inclusive sus objetos de estudio.

El reconocimiento del lenguaje como determinante cultural implicó una ruptura con la utopía de narrar la historia desde una posición neutral, percepción que posibilitó nuevos derroteros para los historiadores y científicos sociales, quienes, inspirados en los etnógrafos, desplazaron sus objetos de estudio hacia manifestaciones como la fiesta, la brujería, la música, la literatura popular y la vida cotidiana entre muchas otras. A esta corriente intelectual se le conoce como estudios culturales. Para acompañar a estos movimientos, Beatriz Sarlo señala en *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005): “se ha impuesto el *giro subjetivo* [...] tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva” (21-2).

Ante esta problemática, 2666 intenta hacer un señalamiento ético sobre la imposibilidad de la sociedad contemporánea de crear una memoria crítica en torno a la compleja relación del pasado con el presente, donde la violencia totalitaria se sigue perpetuando. Quizá en esta condición crítica/ética radica la diferencia entre los modos de leer propuestos por Bolaño y aquellos planteados por los autores de la vanguardia o de la neovanguardia, cuyo objetivo principal era cuestionar tradiciones, valores y prácticas formales, canónicas o antiguas. Es decir, en la obra de Bolaño hay un reconocimiento de la vanguardia, pero también una interrogación acerca de su efectividad para vincularse con la realidad a partir del entendimiento de la imposibilidad para la novela de representar, según la tesis fundamental de Lukács en *Teoría de la novela*, la totalidad o un “sentido histórico-filosófico de la periodicidad” (32). A partir del entendimiento de esta contradicción, el conflicto entre realismo y vanguardia es tensado a lo largo de la novela. Por un lado, la inestabilidad de los materiales reelaboran la fisura de la percepción del mundo planteada por el modernismo; por el otro, los géneros discursivos activan una posible solución al conflicto, pues serán éstos los que permitan establecer la conexión entre el mundo fragmentado de la novela y el de la realidad.

## II. Los géneros del discurso, puentes entre el realismo y la vanguardia

### 2.1 La dicotomía realismo/vanguardia

–¿Qué le hubiera dicho a Vicente Huidobro si lo hubiera conocido?

–Huidobro me aburre un poco. Demasiado tralalí alalí, demasiado paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas (en Mónica Maristain, *La última entrevista a Roberto Bolaño*, 23).

En *2666*, mientras se construye una imagen cronotópica mediante la asimilación de un tiempo histórico, también se trenza una reflexión acerca de la literatura, de su historia y de su crítica, así como de sus posibles derroteros. Según Bajtín, es justamente el cronotopo el que define al género, de ahí la estrecha relación estética establecida entre la novela de Bolaño y el modernismo literario del siglo XX, cuya producción se ubica en la coyuntura histórica que delimita la desintegración del imperio y la gestación de los regímenes totalitarios en Europa. En este sentido, mediante recursos estéticos similares a los del modernismo, *2666* revela las fisuras de su propio tiempo en que el proceso de transición del Estado-nación hacia otro tipo de organización política ha acarreado nuevas formas de desintegración social y política.

Sin embargo, todos los materiales estudiados en el capítulo anterior que producen, a la manera de las vanguardias históricas o de la segunda ola (las llamadas neovanguardias)<sup>38</sup>, fragmentación, dispersión, inestabilidad, ambigüedad, etcétera, se ven interferidos por un archivo de expedientes policiales y forenses, reelaborado en la novela a partir de una

---

<sup>38</sup> Peter Bürger plantea el término neovanguardia en *Teoría de la vanguardia* para determinar el trabajo de los artistas entre los años 50 y 60: “El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas” (54-5).

investigación real, para poder relatar más de cuatrocientos crímenes de mujeres. Mediante la inserción del archivo, el autor produce una reflexión en torno a los modos por medio de los que se debe narrar el horror y la infamia, factores que no deben ser embellecidos ni acallados, sino presentados con la misma crueldad mediante la cual fueron perpetrados.

Si bien en *2666* hay una vinculación con la vanguardia, a través del reconocimiento de la fisura y la fragmentación que afectan la percepción, el ingreso del archivo en la novela conecta los modos experimentales de escribir con la realidad objetable. En este sentido, la obra de Bolaño hace un reclamo acerca de la necesidad de reflexionar en torno al pasado violento de los totalitarismos que se actualiza en el presente y señala el papel de la literatura tanto en la construcción de una memoria histórica, como en la iluminación de los problemas de su propio tiempo. De allí que a través de su estructura poliédrica, *2666* parece señalar que tras la crisis del significado (encarnada en la novela mediante la entonación empleada por el narrador para leer los expedientes policiales y forenses), es preciso replantear el camino que deben retomar tanto la literatura como la crítica literaria.

Tras la crisis total del sentido que ocurre en “La parte de los crímenes”, la trama retorna en diversos planos al principio del problema: desde el punto de vista de la historia narrada, “La parte de Archiboldi” plantea el origen de *2666* a través del nacimiento de Hans Reiter; desde el plano histórico, hay un retorno al momento donde se gestaron y se desarrollaron los fascismos que se entretreje con ciertos efectos falibles detectados por Bolaño en la historiografía de la crítica literaria. En este último sentido, “La parte de Archiboldi” remonta el problema de la libertad artística ante las exigencias del realismo, el modelo literario privilegiado por la crítica marxista tradicional.

La trama de *2666* alude a este momento particular de la historia de la crítica literaria mediante la inserción del diario de Boris Ansky encontrado por Hans Reiter. A través de esta narración se plantea la historia de la relación entre el joven revolucionario Ansky y el

miembro del partido comunista Ivánov, un escritor mediocre, plagiarlo y arribista. Durante el estalinismo, Ivánov incursionó con éxito en la ciencia ficción con un cuento publicado por la revista en la cual colaboraba. El narrador describe la reacción del jefe de redacción ante el éxito de Ivánov:

[el éxito del cuento] provocó el insomnio del jefe de redacción, un marxista dialéctico y metódico y materialista y nada dogmático, un marxista que como buen marxista no sólo había estudiado a Marx sino también a Hegel y a Feuerbach (e incluso a Kant) y que se reía de buena gana cuando releía a Lichtenberg y que había releído a Montaigne y a Pascal y que conocía bien los escritos de Fourier, que no podía dar crédito a que entre tantas cosas buenas [...] que había publicado la revista, fuera este cuento, sentimentaloides y sin agarradero científico, el que más hubiera emocionado a los ciudadanos de la tierra de los sóviets (Bolaño, 2666, 890).

Así como el jefe de redacción tiene una postura crítica inteligente, posteriormente en la trama se muestran los excesos de la reacción conservadora del régimen soviético en torno al arte que no era realista. En este contexto Ivánov siguió escribiendo y publicando; sin embargo, la fórmula de la utopía de corte comunista se desgastó, lo cual llevó al empolvado escritor a contratar al ingenioso Ansky como escritor fantasma. Si bien las novelas escritas por Ansky renovaron la fama de Ivánov, tiempo después, a Stalin le pareció que la resurgida obra del escritor donde “abundaban los extraterrestres, los vuelos interplanetarios, el tiempo dislocado, la existencia de dos o más civilizaciones avanzadas que visitaban periódicamente la Tierra” (Bolaño, 2666, 905) era sospechosa, por lo cual retiraron al poco tiempo las obras de Ivánov de las librerías, lo expulsaron del partido y finalmente lo detuvieron en 1937:

Lo volvieron a interrogar largamente y luego lo metieron a una celda sin luz y se olvidaron de él. Su interrogador no tenía la más mínima idea de literatura y su principal interés era saber si Ivánov había mantenido reuniones con miembros de la oposición trotskista [...] Una semana después de haberlo metido en la celda [...] lo volvieron a interrogar y sin necesidad de golpearle lo hicieron firmar varios papeles y documentos. No volvió a su celda. Lo sacaron directamente a un patio, alguien le pegó un tiro en la nuca y luego metieron su cadáver en la parte de atrás de un camión (Bolaño, 2666, 909).

Tanto la subhistoria de Ivánov como las diversas significaciones en *2666* que dan cuenta de los conflictos y las posibilidades del arte de nuestra era --desde la banalidad de la operación comercial planteada por la historia de Edwin Johns, la ineficiencia de la poesía vanguardista para construir una memoria encarnada por el loco de Mondragón, la capacidad de proyectar crueldad y sordidez, así como de informar acerca de lo descompuesto en la sociedad señalada mediante la inserción de la película clase B de Robert Rodríguez, hasta la posibilidad del testamento geométrico, metáfora de *2666*, para unificar el campo de la experimentación artística con el de la memoria, y el de la experiencia con el de la realidad-- remiten en cierto modo a la discusión multilateral llevada a cabo entre los años treinta y cincuenta entre los críticos de diversa procedencia marxista como Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno. En ella se debatieron las tensiones entre realismo y vanguardismo, arte popular y arte culto, tradición clásica e inserción de nuevas tecnologías, arte de vanguardia y arte comercial, y entre las concepciones que incorporaban una visión del mundo materialista contrapuesta a la idealista.

El llamado “debate del expresionismo” --compuesto por algunos artículos publicados durante los años treinta en la revista *Das Wort*, algunas notas personales y una selección de correspondencia-- fue antologado en *Aesthetics and Politics* (1977) (traducido al español como *El debate entre realismo y modernismo* [2007]), libro que incluye un epílogo a manera de actualización del debate, escrito por el estadounidense Fredric Jameson, cuya vigencia, como lo ha señalado el crítico marxista, radica en que “se extiende más allá del fenómeno local del expresionismo, e incluso más allá del tipo ideal del realismo, y llega a incluir dentro de su alcance los problemas del arte popular, el naturalismo, el realismo socialista, el vanguardismo, los medios de comunicación y, finalmente, el modernismo --político y no político-- en general” (190).

Según explica Rodney Livingston en la “Presentación I” (11) de *Aesthetics and Politics*, la polémica en torno al expresionismo se inició en el contexto de la victoria nazi, a partir de la defensa de ésta realizada por Bloch la cual fue severamente criticada por Lukács. En un ensayo publicado en los anales de *Internationale Literatur* en 1934, el crítico húngaro consideró al expresionismo como un reflejo literario de la Alemania Guillermina regida por las filosofías neokantianas que hicieron desaparecer las conexiones entre ideología, economía y política, y por ende obstruyeron la percepción crítica en torno a la sociedad imperialista. El proceso creativo del expresionismo en la literatura era visto por Lukács como una búsqueda de esencias en que los artistas pretendían dar cuenta de la realidad mediante la abstracción y la estilización; sin embargo, la disociación de la referencialidad de las palabras en pos de la expresión de esta vanguardia derivó en un subjetivismo muy cercano al solipsismo.

Mientras se llevaba a cabo el debate del expresionismo, Lukács se encontraba escribiendo *La novela histórica* (1937), por lo cual en el contexto del debate expresionista sus respuestas formaron parte de ese proyecto mayor, donde la historia sistemática de la narrativa da cuenta de las relaciones entre ideología y forma literaria. La formulación de la teoría del

espejo dialéctico de Lukács como valor estético, estaba dirigida a considerar que la literatura es capaz de dar cuenta de las contradicciones internas de la realidad y de expresar la complejidad de la vida social mediante un “análisis de la naturaleza humana en el marco de la dinámica histórica” (Viñas Piquer, 422). El crítico húngaro consideraba que la tarea del escritor consistía en reflejar la realidad total y objetiva oculta bajo la superficie de la sociedad capitalista.

En cambio Bloch consideraba que una obra no podía ser reemplazada en virtud de su valor de intercambio ideológico ni ser descartada por divergir de un canon determinado. Su enfoque crítico era sobre la obra de arte individual, justamente el punto ciego de la crítica lukacsiana. Además, cuestionó el hecho de que Lukács privilegiara el canon neoclásico (inclusive si éste fuera escenario del ascenso de la burguesía alemana y de la Santa Alianza) y descartara cualquier experimento vanguardista. Para Bloch, el concepto de realidad y total de Lukács --que excluía el subjetivismo del idealismo-- era cuestionable, el crítico alemán se preguntaba si acaso la realidad no era auténtica discontinuidad.

Para Lukács lo medular no radicaba en la polémica entre realismo versus modernismo, sino que estaba en juego el futuro del realismo. El crítico húngaro preguntaba a sus interlocutores si la totalidad del sistema capitalista de la sociedad burguesa, junto con su unidad de economía e ideología, realmente conformaba una consciencia objetiva e independiente. Consideró que Bloch, en su papel de crítico, no había logrado distinguir entre la distorsión producida por la percepción de la realidad y la realidad en sí; además de que hacía desde el campo de la crítica lo mismo que los expresionistas y los surrealistas en el campo del arte. En defensa del realismo, Lukács aludía frecuentemente a la obra de Thomas Mann, la cual consideraba como una renovación de la novela clásica realista, pues había logrado penetrar en la complejidad de la realidad para mostrar su totalidad, mientras que el resto de las expresiones modernistas (Mussil, Beckett, Kafka) se caracterizaban por su

tendencia a cancelar la dimensión histórica, de tal modo que fueron tildadas por Lukács de subjetivistas, formalistas y decadentes. En su opinión, *avant-garde* no significaba el descubrimiento de una técnica nueva, sino la capacidad del artista de profetizar o de anticipar el desarrollo del futuro.

Bolaño muestra afinidades en algunos momentos de su escritura con la discusión entre Bloch y Lukács ya mencionada, en particular la irrupción en la trama de “La parte de Amalfitano”, donde el poeta enloquece y es encerrado en el manicomio al terminar el franquismo. En un pasaje (analizado anteriormente con otros propósitos) que remite a la escena de una fiesta en la cual los seguidores del poeta esperan con expectativa su aparición, encontramos la referencia a la crítica de la impronta subjetivista:

Todo entonces adquirió un aire falso. Los invitados esperaban la aparición del poeta. Esperaban que éste la emprendiera a golpes con alguno de ellos. O que defecara en medio de la sala, sobre una alfombra turca que parecía la alfombra exhausta de *Las mil y una noches*, una alfombra vapuleada y que en ocasiones poseía las virtudes de un espejo que nos reflejaba a todos boca abajo. Quiero decir: se convertía en espejo al arbitrio de nuestras sacudidas. Sacudidas neuroquímicas (Bolaño, 2666, 216).

La alfombra que se puede confundir con un espejo, según Lukács y su teoría del espejo, significa el arte subjetivista, aquel cuya configuración intrinca los problemas de la percepción del hombre moderno con la realidad en sí. Un arte que al refractarse no logra problematizar la realidad y además imposibilita la construcción de su significado. El desplazamiento temporal de ese debate de los años treinta hacia la coyuntura del postfranquismo es una manera de unir la problemática del subjetivismo de la vanguardia histórica a la de la segunda ola de las

vanguardias y es también una forma de plantear que el arte sigue aún sin resolver los problemas planteados por la modernidad.

En la discusión entre Bloch y Lukács no se logró resolver el problema en torno a la práctica literaria popular, punto sobre el que Brecht enfatizó a través del señalamiento de las contradicciones halladas al interior del planteamiento lukacsiano. A Brecht no le parecía congruente que bajo una mirada marxista se privilegiaran los principios de una narrativa europea decimonónica, pues consideraba fundamental el proceso de experimentación para posibilitar el descubrimiento de una nueva estética, aunque el costo fuera el fracaso o el error. El montaje, el monólogo interior y la mezcla de géneros, eran válidas siempre que estas técnicas observaran la realidad social. Según Brecht, para llegar a las masas, el arte debía cambiar, el realismo debía de estar ligado al arte popular y para ello era fundamental una apertura hacia otras tradiciones, géneros y modos de hacer arte.

Bolaño favoreció la inserción de géneros perteneciente a la cultura de masas a lo largo de su proyecto literario. En *2666* hay diversas alusiones a la ciencia ficción, al llamado cine Clase B y a la pornografía. En este sentido, la imagen más potente compuesta por elementos de los tres géneros mencionados, la conforma “la máquina de movimiento perpetuo”, la metáfora de la economía global sintetizada en una película pornográfica que irrumpe en la trama de “La parte de Fate”. Se trata de un filme de bajo presupuesto y con actores desconocidos realizada en Santa Teresa por Robert Rodríguez, antes de que este director se volviera famoso (pasaje antes citado para analizar aspectos distintos a éste):

Aparecía una mujer joven, muy morena, delgada y con grandes pechos, que se sentaba en una cama. De la oscuridad surgían tres tipos que primero le hablaban al oído y luego la follaban. Al principio la mujer oponía resistencia. Miraba directamente a la cámara y decía algo en español que Fate no entendía. Luego

fingía un orgasmo y se ponía a gritar. Entonces los tipos, que hasta ese momento la estaban poseyendo alternativamente, se acoplaban a la vez, el primero la penetraba por la vagina, el segundo por el ano y el tercero metía su verga en la boca de la mujer. El cuadro que formaban era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento, pero la forma del estallido, y cuándo ocurriría, era imprevisible. Y entonces la mujer se corría de verdad. Un orgasmo que no estaba previsto y que ella era la que menos esperaba. Los movimientos de la mujer, constreñidos por el peso de los tres tipos, se aceleraron. Sus ojos fijos en la cámara, que a su vez se acercó a su rostro, decían algo en un lenguaje inidentificable. Por un instante toda ella pareció brillar [...] Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquél burdel anónimo [...] dejando un esqueleto [...] sin ojos, sin labios, una calavera que de improviso empezó a reírse de todo (Bolaño, 2666, 405).

La máquina de movimiento perpetuo, señala Arthur W.J.G. Ord-Hume en *Perpetual Motion: The History of an Obsession*, es una construcción imposible imaginada por el hombre desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX (cuando también se planteó la primera ley de la termodinámica, la cual contradice su principio). Se trata de un dispositivo que realiza trabajo continuo sin la necesidad de una energía externa que la impulse. Si bien la noción de esta máquina se inspira en la naturaleza, el deseo de convertir de manera espontánea energía térmica en trabajo mecánico estriba en la posibilidad de acumular riquezas mediante la explotación de una fuerza de trabajo inimaginablemente barata. Bolaño logra la construcción de una metáfora muy oportuna de la economía global mediante el cruce de tres géneros marginados como el cine B, la pornografía y la ciencia ficción: una muestra de la capacidad

de estos géneros de captar lo más sórdido y perverso de la realidad.

Mientras que la discusión entre Lukács y Brecht se centró en las características de la obra de arte social dentro de un marco abiertamente político, la discusión entre Benjamin y Adorno adquirió otros matices. Estos críticos discutieron mediante un largo intercambio epistolar, acerca de las relaciones entre el arte de vanguardia y el arte regido por el capital (o arte comercial). Benjamin notó que tanto las formas como las funciones del arte se veían afectadas por el avance tecnológico, un nuevo criterio a considerar dentro de la valoración de la obra literaria o arte en general. El teatro de Brecht intentó solucionar esta dicotomía mediante una forma artística de tintes progresistas pero con una intencionalidad popular. Sin embargo, el debate entre arte culto y arte popular (el primero progresista y elitista, el segundo popular y obcecado) sigue aún vigente, pues, como señala Adorno, todo campo estético, en cualquiera de los polos culturales en que se ubique, se encuentra sujeto al capital. El problema radica en la capacidad del sistema capitalista de absorber todo arte, ya sea político o de resistencia, en el engranaje de la industria cultural.

Bolaño pareciera haber problematizado los planteamientos de Adorno de un modo inverso, mediante la subhistoria del pintor Edward Jonhs, cuyo nombre quizá deriva de la conjunción de los nombres del pintor prerrafaelista, Edwin Burne-Jones y el artista precursor del pop, Jasper Johns (otra manera de señalar que los problemas de la modernidad aún no han sido superados). El relato del pintor que enloqueció tras amputarse la mano para pegarla a un retrato múltiple, desmitifica los rasgos “nobles” de la locura mediante la confesión de Jones acerca de sus motivos para mutilarse: lo había hecho por dinero. Antes de la automutilación, Johns había sido un artista entre miles; posteriormente, cobra relevancia en el mundo del arte y su obra empieza a tener un mercado. A partir de esta línea narrativa, Bolaño hace un comentario crítico sobre una época cuya herencia del individualismo romántico ha sido llevado a los extremos: el arte como espectáculo y mercancía.

Después de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de que el trabajo de Lukács se sometió al protocolo estalinista, él fue censurado por el sistema. Desde el exilio en Rumania, el crítico húngaro insistía en un “realismo crítico” como única vía para la excelencia artística en occidente. Durante esos años, Adorno, arremetió fuertemente contra Lukács. Su crítica se centró en la incapacidad del crítico húngaro para comprender la constitución formal del arte y reconocer el desarrollo histórico y autónomo de los lenguajes estéticos (en un sentido técnico y de producción artística). Estas diferencias irreconciliables se basaron en que, mientras para Lukács la “acción”, en el sentido aristotélico de la tragedia como “imitación de una acción esforzada y completa” (*Poética*, 1449, b 24), debía ser interpretada bajo la luz del materialismo histórico; Adorno había transformado su discurso, de una defensa marxista del modernismo a un marxismo modernista. El único punto de encuentro entre ambos teóricos fue su crítica en torno a la obra de Brecht, un señalamiento de las instancias populistas que constituían la obra del dramaturgo alemán y trivializaban el fascismo.

Pareciera que Bolaño problematizara en su obra este conjunto de contradicciones dentro de la coyuntura histórica y social en la que acontece una crisis de historicidad para poder interrogarse sobre el presente y el futuro del arte y de la literatura. Su mirada en torno a las vanguardias y al arte de su tiempo se perfila críticamente en un sentido similar a la reflexión que hace Jameson: “lo que en los primeros años del siglo fue un fenómeno antisocial y de resistencia, se ha convertido hoy en el estilo dominante de la producción de mercancías y en un componente indispensable en la autoreproducción cada vez más rápida y exigente de esta última” (198).

La novela híbrida de Bolaño no sólo problematiza estas tensiones estéticas, sino que plantea una solución. No se trata de proponer un retorno al realismo, tampoco de negar la vanguardia, mucho menos de intentar ajustar diferencias irreconciliables, sino de lograr la coexistencia entre estéticas contradictorias que puedan ser leídas desde distintas ópticas, de

allí la interferencia del pintor italiano Arcimboldo y sus juegos y paradojas visuales. Son estas diferencias las que producen una diversidad, que si bien no libran a la novela de su comercialización masiva, sí la salvan de su mediatización.

Aquí también resulta interesante volver al *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, el libro colgado en el traspatio de la casa de Amalfitano a la manera de Duchamp para que aprenda cuatro cosas de la vida real (sobrevivir a los cuatro elementos de la intemperie). Si bien de manera similar al *Ready-made malheureux* original, concebido en Buenos Aires por Duchamp y elaborado en París por su hermana, el libro hace un viaje transmeridional de Barcelona a México. El gesto en la novela de Bolaño cobra otras significaciones, como señala el narrador en su descripción del juego del *jet-lag*: “Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*” (Bolaño, 2666, 244). Para el autor, el *Testamento geométrico* es la metáfora de 2666, un libro que era “en realidad tres libros correlacionados por el destino del conjunto” (Bolaño, 2666, 240).

Tensado por cuatro cordeles distintos, la diversidad se logra por medio de los géneros discursivos, cuya conexión con la glosa de los diversos estratos sociales y profesionales tiende puentes entre la ambición de iluminar una realidad objetable y la de encarnar la percepción fragmentada y subjetiva de la realidad, entre la estética que forma parte de la cultura popular y la sofisticada estética vanguardista, entre el mundo que refleja la literatura y aquél que proyectan los medios de comunicación masiva, entre la inserción de la obra literaria a la industria cultural y la posibilidad de ubicarse en un horizonte ético. En este sentido, quizá Bolaño intente construir un nuevo tipo de realismo, necesidad sobre la cual reflexionó Jameson en sus conclusiones sobre el debate:

La función de un nuevo realismo sería clara; resistir el poder de la reificación en una sociedad de consumo y reinventar esa categoría de totalidad que, minada

sistemáticamente por la fragmentación existencial a todos los niveles de la vida y de la organización social en la actualidad, es la única que puede proyectar tanto relaciones estructurales entre las clases como las luchas de clase que se dan en otros países en lo que se está convirtiendo cada vez más en un sistema mundo. Una concepción semejante de realismo incorporaría lo que siempre fue lo más concreto en el contra-concepto dialéctico del modernismo –su énfasis en la renovación violenta de la percepción en un mundo en el que la experiencia se ha solidificado en una masa de hábitos y automatismos. Sin embargo, esta habituación que la nueva estética tendría como función trastornar ya no sería tematizada en los términos modernistas convencionales de una razón desacralizada o deshumanizante, de una sociedad de masas y una ciudad industrial o de la tecnología en general, sino más bien como una función del sistema de mercancías y de la estructura reificante del capitalismo tardío (200-1).

Lógicamente Bolaño no logra resolver el gran problema de nuestro tiempo, aquél anotado por Adorno: el de la omnipresencia del “sistema total” que logra absorber todo arte político o de resistencia para transformarlo en mercancía cultural. El autor chileno conocía las limitaciones a las que estaba sujeto. En este sentido era consciente de que aun cuando su obra informara acerca de las nuevas formas del totalitarismo, ésta sería copada por la industria cultural. De ahí que *2666* no sólo problematiza la fetichización del arte (y de prácticamente todo lo demás, inclusive del cuerpo del otro), sino que ella misma es conscientemente fetichista; es decir, la novela es autoconsciente de su inserción y de su destino dentro de la industria cultural. A pesar de lo anterior, *2666* intenta situarse dentro del campo de la ideología.

A partir de estas reflexiones, los siguientes incisos están dedicados al estudio de la función puente que los géneros discursivos (específicamente el género policial y el archivo)

cumplen en 2666 al conectar un estatuto cognitivo con uno subjetivo, para devolver a la literatura, desde su disposición de ficción, la posibilidad de iluminar las problemáticas de su tiempo sin simplificar la percepción del mundo regido por la economía globalizada.

## 2.2 El género policial y el archivo: la tentativa de insinuar los contornos imprecisos y cambiantes del mundo

Durante los años veinte, cuando el género policial estaba realmente marginado en el ámbito académico, en *La novela policial. Un tratado filosófico*, Siegfried Kracauer analizó los relatos de la novela policial clásica de Edgard Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc y Gaston Leroux (aún no había surgido la tradición de la novela negra estadounidense). Quizá como continuación de *Teoría de la novela*, Kracauer estudió la relación entre el detective y la sociedad racional contemporánea, vínculo en el que radica la capacidad del policial de informar sobre el vaciamiento y la pérdida de sentido en que ha devenido la vida social del capitalismo industrial. En este sentido Kracauer señala:

Sin ser una obra de arte, la novela policial le muestra a una sociedad despojada de realidad su propio rostro, un rostro mucho más real del que jamás podría llegar a ver de otro modo. En la novela policial, los representantes y las funciones sociales toman conciencia de sí y revelan su significado oculto. La novela policial debe, sin embargo, forzar el mundo que se oculta y develar la mismidad, por cuanto es engendrada por una conciencia que no está determinada por aquel mundo (40).

El interés de Kracauer por el género policial anticipa el que ha despertado después en diversas disciplinas debido a su capacidad de acercarse a los dilemas de la modernidad. ¿Cómo logra el género policial devolver a esa sociedad “despojada de realidad” de la que hablaba Kracauer, su propio rostro? La pregunta se reactualiza en la sociedad postindustrial, pues como bien señala Bajtín:

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente renovación o actualización [...] El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad en este desarrollo (“El género”, 150-51).

De acuerdo al planteamiento de Bajtín, remontarnos a los orígenes del género, así como observar su desarrollo, posibilita una mayor comprensión de las relaciones que éste mantiene con la historia, el ámbito social, la estética y otros géneros discursivos. En este inciso analizamos algunos de los textos críticos dedicados a diversos aspectos del género policial, para aproximarnos al desempeño de esta tradición como puente entre la estética realista y la modernista, la popular y la letrada, la tradición clásica y los nuevos géneros vinculados al desarrollo de la tecnología. Asimismo, nos interesamos por la manera en que estas subestructuras se entrelazan dentro de la novela de Roberto Bolaño.

Para un entendimiento de los orígenes del género policial es pertinente el análisis de Michel Foucault sobre los dispositivos de poder y los sistemas de imposición de disciplina desarrollados durante el periodo de la modernidad en *Vigilar y castigar*. En la “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” (compilada por Daniel Link en *El juego de los cautos*) hecha a propósito de su libro, Foucault ubica el origen del género policial en el contexto del ascenso de la burguesía en la sociedad industrial donde se desarrolló un sistema riguroso de moral para proteger su riqueza de las clases populares. De manera similar a Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Foucault plantea que la cristianización de las masas fue un conducto mediante el que se logró “constituir al pueblo en sujeto moral” (20)

para separarlo de la delincuencia. Otra medida tomada para proteger los intereses económicos de los burgueses fue la de infundir la noción de los delincuentes como seres violentos y llenos de vicios, peligrosos no sólo para los ricos, sino para la clase trabajadora en general. En esta encrucijada se incrementa el consumo y la relevancia de los periódicos que narran crímenes sangrientos.

A partir del estudio de dos figuras del crimen de principios del siglo XIX, Eugène François Vidocq y Pierre François Lacenaire, Foucault descubre dos fenómenos distintos relacionados con el género policial. La vida de Vidocq (1775-1857), un desertor del ejército, contrabandista y rufián que pasó de ser prisionero a informante y después a policía, manifiesta el largo concubinato gestado entre la policía y la delincuencia. Si bien el estudio de Foucault se centra en demostrar los modos en los cuales el sistema se beneficia del fracaso de la prisión, también ayuda a comprender la relativización de dos categorías del género policial: crimen y justicia.

Anteriormente a la aparición de figuras como Lacenaire (1803-1836), un poeta y asesino de origen burgués, los crímenes sólo eran ensalzados en la literatura cuando eran perpetrados por el rey o cuando producían interés popular al ser cometidos por algún Mandrín (un Robin Hood francés, famoso por rebelarse ante la agencia recaudadora de impuestos del antiguo régimen) o asesino famoso, en cuyos casos su narración era difundida mediante las “hojas sueltas” o el llamado folletín. Tras el surgimiento del poderío de la burguesía, se conforma una estética donde el crimen no refiere más al ámbito popular, sino al de las bellas artes, en la cual el criminal no es un héroe; es un enemigo de las clases pobres que “ofrece todos los signos y prendas de la burguesía” (21). El estudio de la figura de Lacenaire arroja luz sobre el interés estético literario provocado por el crimen. En este sentido, en *Vigilar y castigar* Foucault advierte que “de la novela negra a de Quincey, o del *Castillo de Otranto* a

Baudelaire, hay toda una reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles” (23).

Otro crítico que también se dedicó a pensar en la configuración de la estética de la maldad fue Walter Benjamin, quien en “Poesía y capitalismo” estudió las relaciones entre la figura del *flâneur* o vagabundo, propuesta por Charles Baudelaire, y la del detective de Edgar Allan Poe como figuras emblemáticas para aproximarse al fenómeno urbano y a la modernidad. Mientras que el *flâneur*, según Baudelaire, en su calidad de observador se convierte en detective como modo de legitimar su vagabundeo, para Poe el detective es “ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde de ella” (Benjamin, 13).

Benjamin señala que con la traducción de los cuentos de Poe al francés, realizada por Baudelaire, inicia un proceso de traslado y transformación del juego de deducción lógica encontrado en la novela policial clásica de Poe, a la obra de Baudelaire; el que posibilitó la configuración de otro tipo de estética, ya no la del crimen que se enfrenta a la justicia, sino la del crimen por el crimen, una estética de la crueldad cuyo cálculo lógico encuentra raíz en un sentido asocial. Así lo detalla el filósofo y crítico en el siguiente pasaje: “*Les fleurs du mal* conocen como *dissecta membra* tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho, el asesino, la masa. Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión. [...] Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe” (Benjamin, 10-11).

La figura del *flanêur* y su papel en la modernidad, son un componente central en la poética de Bolaño, quien enfoca el mal como condición inherente al hombre burgués actual. La inclusión en 2666 del epígrafe “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” corresponde a un fragmento del poema *El viaje* de Charles Baudelaire (el último poema de *Las flores del mal*), y el mismo Bolaño lo explica en un ensayo publicado en

el libro de cuentos *El gaucho insufrible* (2003), titulado “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”. Este ensayo, que aparentemente trata sobre el padecimiento hepático del propio Bolaño, se centra en realidad en la enfermedad de la sociedad moderna. Sobre este punto en “Literatura del abismo: una poética en *Tres* de Roberto Bolaño”, María Eugenia Fernández clarifica: “El ensayo de Bolaño se mueve entre el concepto de Literatura y enfermedad, la propia y la de los modernos, construyendo un sistema de ideas donde el eje ‘aparente’ es su enfermedad hepática y las ‘digresiones’, la enfermedad en la Literatura” (20).

Respecto de la enfermedad de los modernos, el autor chileno analiza en su ensayo la poesía francesa del siglo XIX y declara que su grandeza estriba en la capacidad de prever los grandes problemas que produciría la modernidad en la cultura occidental durante el siglo XX, tales como: “la revolución, la muerte, el aburrimiento y la huida” (Bolaño, “Literatura”, 143) los cuales aún siguen sin resolverse. Tanto en su reflexión en torno a un poema de Mallarmé como en el análisis sobre Baudelaire, Bolaño reflexiona acerca del hastío como síntoma de la enfermedad padecida por el individuo moderno.

Primero Bolaño analiza *Brisa Marina* de Mallarmé, donde el orden, como veremos más adelante, es central: “La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído / ¡Huir! ¡Huir! Presiento lo desconocido” (citado en Bolaño, “Literatura”, 145). Bolaño interpreta el hastío de Mallarmé como aquello que desvitaliza la lectura y el sexo, lo cual sólo tendrá remedio mediante la huida o el gesto del viaje. Según esta lectura, Mallarmé jerarquiza el aprendizaje poético en tres niveles: en primera instancia se encuentra el viaje, luego el sexo y por último los libros, “lo que convierte la elección mallarmeana en una paradoja o bien en un regreso, en un volver a empezar desde cero” (“Literatura”, 146). El comentario es importante porque este volver a empezar está relacionado, como veremos unas líneas abajo, con la poética de 2666 y la manera en que se han problematizado los géneros discursivos en ella. En este último sentido, Bolaño señala la relación del poema de Mallarmé con Baudelaire:

Y llegado a este punto no puedo [...] dejar de pensar en un poema de Baudelaire, el padre de todos, en el que éste habla del viaje, del entusiasmo juvenil del viaje y de la amargura que todo viaje a la poste deja en el viajero, y pienso que tal vez el soneto de Mallarmé es una respuesta al poema de Baudelaire, uno de los poemas más terribles que he leído (“Literatura”, 146-7).

Tras la digresión del ensayo mediante el relato de la enfermedad en un plano autobiográfico, se encuentra imbricado de nuevo el enfoque central del ensayo: la enfermedad colectiva.

Bolaño vuelve al poema delirante de Baudelaire *El viaje*, que a diferencia del de Mallarmé, según Bolaño, “no cree que la carne sea triste [...] se trata de un viajero radical y moderno, aunque por supuesto es alguien que razonablemente quiere salvarse” (“Literatura”, 150-51).

La clave del epígrafe de *2666*, “En medio de un desierto de aburrimiento un oasis de horror”, se encuentra en el ensayo de Bolaño, quien señala la frase citada y comenta: “No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano [...] es el horror, es decir el mal” (Bolaño, *2666*, 151).

Baudelaire o Bolaño leyendo a Baudelaire, de cierta manera plantea la existencia del mal como valor positivo (en términos filosóficos) y al asesinato como liberador del hombre que reprime su maldad, en palabras de Bolaño: “O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo [...] que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad” (“Literatura”, 151).

Si bien Bolaño alude a un tema central de la filosofía contemporánea: el mal y el problema de la libertad (abordado, por ejemplo, por el filósofo alemán Rüdiger Safranski en

*El mal o el drama de la libertad*), lo problematizado por el autor chileno en su obra es lo que resta por hacerse desde el plano estético, es decir, en el campo del arte y de la literatura. En este sentido interpreta Bolaño el último verso del poema de Baudelaire, que dice así: “Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema, / Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?, Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*” (citado en Bolaño, “Literatura”, 154), y comenta: “Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales [...] Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas” (“Literatura”, 154-55).

Desde el panorama presentado por Bolaño, ¿qué le queda al artista como horizonte ético? Sería el viaje, que para Bolaño significa ir en pos de una nueva manera de hacer literatura, de encontrar nuevos modos de aproximarse a lo real, de ir al encuentro de “lo que siempre ha estado allí” (“Literatura”, 158). Cuando todo se ha leído y todo se ha escrito, Bolaño propone volver a los libros, al diálogo con ellos, que también implica un retorno al origen en términos éticos; volver a los libros es volver a pensar en los problemas del hombre, es la posibilidad de construir una memoria del horror que no se suma al horror. Y en ese sentido, la alusión al *coup de dés* mallarmeano se convierte en una invitación a combatir el azar, a combatir la enfermedad e imaginar el remedio o la cura del hombre moderno.

A partir de estas reflexiones se puede comprender la importancia y el papel central de los géneros discursivos en la configuración de la poética de 2666: el diálogo entre éstos permite la construcción de una memoria creativa e histórica y la conexión con otros lenguajes y esferas que enriquecen la percepción de diversas realidades y sus complejidades. Bolaño supo aprovechar todo el potencial del género policial, no sólo como vínculo fundamental con la poesía simbolista para problematizar el mal en la sociedad actual y pensar el papel del

artista, sino por la manera en que este género se encuentra cruzado por otros campos y materiales no literarios que permiten comprender otras problemáticas de la modernidad.

En un sentido similar, Benjamin reflexionó acerca de la influencia del empleo de nuevas técnicas, como la fotografía, en el campo de la criminología y su importancia en la detección de la identidad del criminal: “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras” (Benjamin, 13).

La irrupción de avances tecnológicos y científicos en el género policial también fue motivo de reflexión por parte de Ernst Mandel, quien en *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, nota que así como en la trama de la novela policial clásica penetraron la fotografía y los ferrocarriles, la trama de la novela negra se construyó junto con el desarrollo del cine y del automóvil: “Aquí se siguen las huellas de los criminales en vez de examinar pistas, una cadena de escenas sustituye a una trama bien construida, la velocidad de una escena a otra es cada vez mayor ... ¿qué es el *roman noir* sino la película haciendo irrupción en la literatura popular?” (41).

En la novela de Bolaño, el viaje como acción, en el sentido cinematográfico que le da Mandel, es un elemento fundamental en la construcción de la trama. En cada una de las partes de *2666* los personajes viajan a Santa Teresa en pos de un deseo para configurar una cadena de motivaciones: Archiboldi viaja a Santa Teresa en busca de la verdad de los crímenes; los críticos viajan a Santa Teresa en pos de Archiboldi; Amalfitano viaja a Santa Teresa para completar un proceso de olvido y autodestrucción; Fate, para cumplir con su trabajo. Y en la ciudad fronteriza donde se concentran los migrantes que han viajado desde el sur en busca de trabajo en las maquiladoras, se suspende la acción y termina la travesía. Santa Teresa se

convierte en el destino último del viaje donde la acción es suplida por el archivo, que a pesar de ser cronológico, es atemporal y no permite ni la asimilación de los hechos, ni la reflexión, ni la construcción de una memoria. Por ello, después de esta parte Bolaño vuelve a contar de nuevo la historia desde su origen.

Además de la irrupción de la dinámica del cine en la poética de Bolaño, existen otros elementos que conforman el policial y también son problematizados en *2666*; nos referimos a los componentes ligados a la recepción del policial y a los vínculos que la obra de Bolaño establece con la industria de la producción cultural. En este sentido resulta pertinente la interrogante que le interesaba contestar a Mandel, una pregunta de carácter psicosocial acerca de la recepción del género: ¿por qué tanta atracción?, “¿qué necesidad psicológica satisfizo y aún satisface el relato policiaco en millones de gente?” (42). Según Mandel, la atracción que ejerce el policial está relacionada con la profesionalización del proletariado y con la necesidad del sujeto de evadirse de los problemas de la urbe. En este contexto, dice Mandel: “La literatura policiaca se convierte en el opio de las ‘nuevas’ clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx” (42).

En cambio, para Brecht, en “De la popularidad de la novela policiaca”, el éxito del policial radica en el efecto de placer intelectual producido sobre su lector. La lectura del crimen plantea para el receptor la posibilidad de deducir la causalidad, es decir, el nexo existente entre la acción criminal y su resultado. En este sentido, el género policial se aproxima al método científico, coyuntura que Brecht vinculó con el arte vanguardista: “Naturalmente hay que guardarse de apreciaciones estéticas para ver la relación entre las obras sumamente complicadas de Joyce, Döblin y Dos Passos y la novela policíaca, con todo su primitivismo (no sólo de tipo estético), satisface las necesidades de los hombres de una época científica incluso más que las obras de vanguardia” (25).

Marshall Mc Luhan da un paso más en la reflexión acerca de la recepción del policial

en “Reestructuración de la galaxia, o condición del hombre masa en una sociedad individualista”, ensayo donde discurre sobre la influencia que tuvo la lógica del mercado en el establecimiento de la trama del policial que opera hacia atrás o de “efecto a causa” (27). Según Mc Luhan, el proceso de deducción lógica necesario para resolver el crimen y que implica al lector como coautor en la novela policial se inserta en cierta lógica de la producción cultural. En un sentido similar, la poesía simbolista, una estética contraria al arte naturalista en el que la trama era explicada y descrita, requiere de la participación activa del sujeto o demanda ser completada por él. Las estrategias literarias dirigidas a la participación del lector pueden explicarse también por medio de la presencia de nuevos mercados y de nuevos lectores que “animaron al artista a renunciar a su yo único” (28).

Bolaño juega con este “operar hacia atrás” en la inclusión y participación del lector. Por un lado, como lo hemos visto en el análisis de la trama, el título mismo *2666* plantea un juego en el que todas las interpretaciones son no únicamente posibles, sino necesarias; desde este punto de vista el lector se convierte también en un detective que intenta descubrir un crimen. Por otro lado, Bolaño expone el aspecto negativo del género señalado por Mc Luhan al convertir a su lector, específicamente en “La parte de los crímenes”, en un voyeurista, en un fetichista que colecciona crímenes cuya narración conlleva una carga de violencia sexual que puede llegar a producir sensaciones lascivas.

Sobre todo, el género policial es aprovechado por Bolaño para poder crear esos nexos con la realidad tan buscados por él. La impronta de la realidad es propia del género, pues si bien, como señala Ricardo Piglia en “Introducción” a *Cuentos de la serie negra*, la novela negra declinó en el momento en que el detective desapareció de la “escena ideológica” (44) (período en que el género derivó en la “novela de espionaje”), la constitución del género policial parte del intento de “reflejar y denunciar” (45) el contexto político y social de su tiempo: desde el Crac del 29 acompañado del desempleo, la caída de la actividad comercial y

las huelgas, hasta los problemas ligados a la prohibición, tales como el mercado negro, el crimen organizado y la corrupción a todos los niveles institucionales. En este sentido, estamos de acuerdo con Piglia en que “el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella se ha desgarrado el velo del emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio” (43-4).

Es justamente la manera en la cual operan estos asesinatos ocurridos en la frontera, descritos por Bolaño con minuciosidad en “La parte de los crímenes”, lo que le permite a la obra develar una realidad vinculada con el debilitamiento del Estado-nación, los efectos de la economía global, la pobreza y la migración masiva, la descomposición del tejido social, el concubinato entre políticos y narcos, el degradado sistema de justicia y de los medios de comunicación y la hegemonía de la narco-cultura. Aquí resulta necesario volver a pensar el archivo, esa masa de expedientes que se desglosan del informe forense y la investigación judicial, así como de la investigación periodística.

Como hemos visto a lo largo de estos textos, el archivo es un género más implicado dentro del policial, fundamentalmente tedioso y burocrático. Sin embargo, como señala Daniel Link en “La construcción de un caso: Cecilia Enriqueta Giubileo”, la posesión del archivo, su interpretación o mediación, implica tener el control sobre la “administración de la justicia” (75). En este sentido Link plantea una disputa por el archivo entre la policía y los medios periodísticos. Debido a que la investigación periodística carece de dimensión fáctica por las limitaciones institucionales a la que está sujeta, combate en el plano de la investigación discursiva, terreno en el que lleva la ventaja. Según Link, el periodismo representa la racionalidad, sus crónicas “suponen que su propia e indiscutida modernidad es garantía de razón y de verdad” (76). En cambio, la policía fracasa: “extraviada en sus propias

contradicciones, paralizada por su historia reciente, nada de la verdad (nada de la razón y de la modernidad) puede hacerse evidente” (Link, 76).

Desde este punto de vista “La parte de los crímenes” absorbe y reelabora una investigación periodística real: *Huesos en el desierto* (2001), de Sergio González Rodríguez, la cual está imbricada en la narración con las fallidas y comprometidas investigaciones de la policía coludida con el narco, los políticos y los empresarios. Mientras que los policías son mostrados por el narrador como seres ineficientes y absurdos, en contraste, los expedientes, producto de la investigación periodística, adquieren un carácter arrollador. La lista interminable de crímenes atroces, presentada en *2666* como una serie inconexa y atemporal de sucesos, es una realidad imposible de conectar. La investigación periodística, o, según Link, la modernidad, ha ganado la administración de la justicia.

A diferencia de la discursividad de la investigación periodística planteada por Link, en la novela de Bolaño el archivo problematiza la investigación periodística en el marco de la cultura mediática y el lugar hegemónico que ocupa en su “administración de la justicia”. Según Françoise Perus, en la introducción a *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, el surgimiento de la cultura de masas viene acompañada de una marcada tendencia a “suplantar la educación formal en la organización, la transmisión y la difusión de los saberes, y en la conformación de las identidades subjetivas” (Perus, Introducción a “*La historia*”, 16). A ello se añade la celeridad y la simultaneidad que constituye la dinámica de ese conglomerado de conversaciones e imágenes reproducidas por los medios masivos de comunicación que bombardean con imágenes de actos violentos y pilas de cadáveres e inhabilitan nuestra capacidad de asimilar los hechos. Desde esta perspectiva, la investigación periodística en sus formas actuales no emite significado, no establece una comunicación ni con el receptor ni con los otros enunciados. Algo similar afirma Eugenio Santangelo en “*2666*

de Roberto Bolaño: destrucción de la experiencia y redespertar de la iniciativa en el horror del presente histórico”:

La utilización de los informes médicos como puros instrumentos de presentación de los hechos, sin representación, sin configuración, esconde una ironía citacional al cuadrado. El narrador reporta la lógica discursiva de los informes de la misma manera como los periódicos en sus notas anti-investigativas y anti-narrativas. Para que un acontecimiento tenga una apariencia de sentido, tiene que ser insertado en un conjunto de relaciones, que incluya contextos, circunstancias, autores, historias de las víctimas. "La parte de los crímenes" exhibe irónicamente una mimesis absoluta de cómo *no* hacemos experiencia del mundo a través de los medios de información. (10-11).

Si quien gana la administración de la justicia es la investigación periodística, que según Link encarna a la modernidad, el sentido conferido a esta premisa al interior del archivo de 2666 implica una conclusión negativa, pues su sistema de masas y su sistema mediático es producto de una lógica de producción que ha conducido a una crisis de justicia donde, en este sentido, el triunfo sería del asesino.

A partir de esta última reflexión, se puede considerar que la novela de Bolaño hace diversas modificaciones o contribuciones importantes al género, las cuales también tienen la posibilidad de pensarse mediante las observaciones específicas hechas en torno a su renovación en el subcontinente: el llamado neopolicial latinoamericano. Como bien señalan Martín Escribá y Sánchez Zapatero en “Una mirada al neopolicial latinoamericano”, en América Latina la narrativa policial de habla hispana “llega tan tarde como la misma sociedad industrial que la forjó” (50). En el sentido de su desarrollo, la narrativa policial en el

subcontinente pasa por diversas etapas, inspiradas en el modelo inglés que la precede pero con sus propias aportaciones, hasta constituir su propia versión contemporánea: el llamado *neopolicial* latinoamericano. En “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” (título muy adecuado para las conclusiones planteadas en el párrafo anterior), Francisca Noguerol ubica cuatro etapas o momentos distintos en la historia del desarrollo de este género en Latinoamérica. El primer momento surge a finales del siglo XIX y corresponde a una etapa de importación de la “novela clásica policial”, donde *La Huella del Crimen* (1877), del argentino Raúl Waleis (de seudónimo Luis Vicente Varela), inaugura esta tradición en lengua española. También por estas fechas en Argentina se publican otros relatos, entre ellos “El crimen del otro” (1904) de Horacio Quiroga.

La segunda etapa se sitúa durante la década de los cuarenta donde, en rechazo a la inserción del realismo de la novela negra, Jorge Luis Borges amplió las posibilidades de la fórmula de la novela policial clásica: “fascinado por el orden y el rigor racional que requiere el género [...] hizo converger el discurso filosófico y la ficción policial [...] e inició la corriente metafísica en la narración detectivesca, por la que incluyó en sus tramas meditaciones sobre la esencia del hombre, los límites del conocimiento y las fronteras entre realidad y ficción” (Noguerol, “Neopolicial latinoamericano”). Ejemplo de este tipo de literatura son sus cuentos “La muerte y la brújula” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”, incluidos en *Ficciones* (1944).

El tercer momento en el desarrollo del género en Latinoamérica inicia con la toma de la novela de enigma donde, a diferencia de la literatura del Cono Sur de Borges y Bioy Casares, interesa el aspecto humano de la investigación. En el plano de la producción literaria, en México, Rodolfo Usigli cuenta con *Ensayo de un crimen* (1944) y Antonio Helú con *La obligación de asesinar* (1946), seguida por *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez y *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal.

El cuarto momento en el desarrollo del género, denominado neopolicial, corresponde a la generación *postboom*, la cual militó en la izquierda durante su juventud y vivió procesos militares, represión y diversos conflictos armados. A pesar de cierto desencanto producido tras la pérdida de la apuesta socialista, encontró en el policial, explica Noguero, un conducto para hacer una literatura comprometida, que a diferencia de la producción de sus predecesores, privilegia la estética realista. En este sentido el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II considera que el género neopolicial “es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (Scantlebury citado en Noguero).

Según Noguero, algunos de los rasgos esenciales del neopolicial son, entre otros, un interés por reflejar la realidad que se produce mediante el ingreso de diversas glosas y tramas basadas en crímenes reales. También es propio del género el enfoque que privilegia el reflejo del contexto social por encima del misterio a resolver; en este sentido, este tipo de producción literaria está más interesada en preguntar por qué se cometió el crimen, en lugar de quién lo cometió. Asimismo, el neopolicial se caracteriza por una convicción de denuncia sobre el sistema corrupto que ha pactado con todos los poderes fácticos. En esta modalidad del policial es común la irrupción de los géneros habituales entre la cultura de masas como el cómic, el cine B y la música popular; así como la inclusión en la trama del punto de vista del Otro; es decir, de la perspectiva del criminal o de la víctima. Es común hallar en esta narrativa la intervención en la historia de un hipotexto trenzado con la trama, para producir todo tipo de relaciones entre enunciados. Otra característica indicada por Noguero, a la cual se adscribe tanto *2666* como *Los detectives salvajes* de Bolaño o *Respiración Artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, es la inclusión en la trama del crítico literario como

detective. Finalmente, la relativización de la verdad, apunta Noguero, es un componente del neopolicial, rasgo fundamental de la obra de Bolaño.

Tras el recuento de los orígenes del género y el desarrollo de su historia en Europa, Norteamérica y América Latina, estamos de acuerdo con el señalamiento expresado por el crítico literario Daniel Link en el prólogo de *El juego de los cautos* (libro donde el crítico argentino ha compilado algunos de los textos estudiados aquí): “se trata de un género que desborda, desde su propio comienzo, los límites literarios” (5). Gracias a que en el género policial conviven otros géneros del discurso como las crónicas policiales, el informe y la investigación judicial, los noticieros, la prensa amarilla, el comic, el cine, las películas y las series de TV; éste logra acercarse de manera más efectiva que otros géneros a la realidad social. En este sentido, como señala Link: “Hablar del género policial, es [...] hablar de bastante más que de literatura [...] es hablar del Estado y su relación con el Crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción” (6). En la medida en la cual el género se sale de los límites de lo literario e incorpora todos estos campos, logra devolver a la sociedad esa mirada sobre sí misma.

Kracauer planteaba en los años veinte que si bien la novela policial lograba reflejar una realidad, no llegaba a ser una obra de arte, una consideración quizá relacionada a la indicación de Todorov acerca del género en “Tipología de la novela policial”: “La novela policial tiene sus normas; proceder ‘mejor’ de lo que ellas reclaman es, al mismo tiempo, hacer mucho menos: quien quiere ‘embellecer’ la novela policial hace ‘literatura’, no novela policial. La novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas” (35). Bolaño, junto con otros escritores latinoamericanos como Roberto Piglia, ha sabido recorrer todos los caminos abiertos por el género e, inclusive, mediante su producción literaria, ha llegado a elevar su estatus a obra de arte, señal de que en

la actualidad los parámetros del canon se encuentran en profunda transformación. En el caso de Bolaño, la elección del género policial como catalizador de una concepción poética estriba en su condición extra-literaria, en el diálogo establecido con otros géneros discursivos, pues es justamente el diálogo, en términos de Bajtín, entre enunciados, el componente que activa en la poética de Bolaño una serie de puentes entre las tensiones estéticas planteadas durante el debate del expresionismo o el debate entre realismo y modernismo. También es el diálogo con otros libros y con la realidad lo que permite a 2666 construir una memoria desde el punto de vista ético.

De alguna manera el género policial, con su amplísima riqueza histórica y su diálogo con otras estéticas, logra crear ciertos puentes para vincular discrepancias. En este género como campo de modificación, Bolaño encontró una manera distinta de transmitir lo real, de problematizar asuntos filosóficos, históricos, políticos y sociales, sin dejar de reconocer que la percepción del hombre moderno esta fragmentada y es precaria; de hacer una literatura comprometida pero con un sentido de las limitaciones que implica su absorción por parte de la lógica del mercado de la industria cultural; de volver a leer a otros autores sin dejar de experimentar, sin dejar de viajar para ir en busca de lo nuevo una y otra vez.



## Conclusiones

En 2666, Roberto Bolaño pone la literatura a prueba, la problematiza a partir de sus tensiones y la lleva al límite para demostrar que cierto tipo de obra literaria puede resistir el caos e incluso volver triunfante de una travesía hacia la desintegración. La materia elástica que conforma esta literatura se origina en la dinámica y la diversidad encontrada en los géneros discursivos como un campo en constante proceso de desarrollo. En este sustrato, particularmente el género policial, Bolaño encontró el medio ideal para construir las poéticas contradictorias y complejas que conforman su obra.

Aun en las condiciones más álgidas que produce la percepción del hombre moderno en la sociedad postindustrial (fragmentación, desconectividad, disociación, distorsión cognitiva, pérdida de las coordenadas espacio-temporales) problematizadas en la novela mediante la estructura poliédrica, el género policial logra devolverle a la literatura un estatuto de relación con la realidad. Se trata de un género que incuba dentro de sí una vasta relación con otros, no sólo por los arcaísmos inscritos en su memoria creativa a partir de su origen, desarrollo y diversas reactualizaciones, sino por su tendencia a absorber nuevos géneros producidos por los avances tecnológicos y otros géneros populares mediante el vínculo que guarda con la cultura de masas. Por otro lado, la impronta de la realidad del género policial contribuye el ingreso de diversas glosas y estratos sociales, así como la problematización de otros campos del orden jurídico. Particularmente, el género policial en su versión contemporánea produce una pregunta ontológica acerca de la naturaleza humana, ¿porqué se comete un crimen?, la cual conduce a la revisión de la sociedad donde se inscribe.

Bolaño, en su relectura de la poesía simbolista, mayormente de Baudelaire, se interesó en problematizar la idea del mal desde el campo de la literatura como un componente que palpita en la cultura y que enfrenta al hombre al tema de la libertad, es decir, a la posibilidad

que tiene de elegir sobre sus actos. El catalizador del mal en *2666* es el viaje y su destino final, Santa Teresa, que encarna el *topos* de la crisis y descomposición de nuestra era. La posible solución imaginada como horizonte ético desde el campo de la literatura es el regreso, es decir, la relectura. Regresar del viaje implica volver a pensar la historia para crear una memoria y una conciencia colectiva que reflexione sobre los ciclos de destrucción y de violencia. Ésta es la relectura y la conversación que Bolaño establece con Borges y su teoría personal de la eternidad: “Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal [...] .Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento” (Borges, *Historia de la Eternidad*, 10-11). Bolaño combate la amnesia desde su trinchera, la literatura, por eso vuelve a contar la historia de la violencia a través de un tiempo que asimila el origen y la actualización de los totalitarismos en Europa y América Latina durante el siglo XX, y las nuevas formas de la destrucción y del caos en el siglo XXI, concentradas en Santa Teresa.

Una de las aportaciones principales de esta tesis es haber señalado que si bien *2666* problematiza la historia de la idea del mal, su principal preocupación es la de volver a establecer criterios para la valoración del arte y principalmente de la literatura. Por ello el retorno de la historia en la trama de *2666* está imbricado con la de la crítica literaria y del arte en general, desde el inicio de la novela donde se desconstruye el discurso de los críticos y de la academia, hasta la inserción del *Bildungsroman* en la trama de “La parte de Archimboldi”, así como del personaje Ivánov, escritor enviado a Siberia por mezclar géneros. Volver a pensar la historia de la crítica en el siglo XX implica una revisión de los debates marxistas en torno al expresionismo. Bolaño tensó todos los componentes que conforman dicha polémica a través de la diversidad que aportan los géneros del discurso.

En un sentido más particular, este trabajo contribuye a localizar componentes específicos en la configuración artística de *2666*. A partir del análisis de la desconectividad de la trama, por ejemplo, ubicamos de manera concreta los géneros insertos en la novela, así como el papel central ocupado por el policial en la cohesión de la trama, en detrimento de estos otros géneros. En el análisis de los personajes, desciframos el discurso del autor de índole literaria, en este sentido ubicamos la manera en que éste contraviene la producción literaria vinculada al concepto de lo *real maravilloso* o sus reflexiones en torno a los rasgos que conforman al escritor. También ubicamos el lugar de disolución que le confiere al arte de la vanguardia y, en un sentido opuesto, el estatuto de precisión y efectividad para aproximarse a lo real que le concede a los géneros populares.

En la investigación acerca del sistema metafórico que construye la imagen cronotópica de Santa Teresa, encontramos vínculos contundentes, a partir del estudio de Santa Teresa (el personaje histórico), entre la problemática de la frontera y la economía medieval de donde emerge el capitalismo a partir del tráfico de reliquias. Asimismo, ubicamos ciertos desplazamientos entre el “desencanto” del postfranquismo ante el colapso de la apuesta socialista y la desilusión chilena ante el golpe militar contra Allende. En dicho contexto revisamos la reelaboración del *ready-made* en la novela cuyo valor metafórico confiere nuevos valores al arte de la vanguardia, vinculados a la responsabilidad ética de preservar la memoria de otros.

Otro hallazgo de la tesis fue haber ubicado la extrapolación de las paradojas visuales producidas durante el manierismo y el barroco en el campo de la literatura, particularmente en la construcción de los espacios, cuya dicotomía superficie/fondo problematiza la imposibilidad del hombre moderno para percibir una totalidad.

El análisis sobre la entonación del narrador permitió situar el ingreso de la heteroglosia mediante la cual penetra a la trama el doblaje, los anglicismos, las expresiones

locales mexicanas, españolas y chilenas. Por otro lado, ubicamos una serie de listas, clasificaciones y geometrías elaboradas por el narrador como estrategias narrativas para dar cuenta de la imposibilidad del lenguaje para relatar el horror. Desde este punto de vista, la entonación titubeante del narrador de los expedientes forenses problematiza la llamada crisis del sentido y la historicidad, entendida como la dificultad que tienen las diversas colectividades sociales para construir una mirada crítica en torno a la compleja relación que el pasado sostiene con el presente, donde, como señala Françoise Perus: “el cambio de las relaciones de predominio entre la pasada aspiración de la historia a convertirse en disciplina hegemónica en el ámbito de las disciplinas humanísticas y sociales y en la pretensión más reciente de la lingüística y las ciencias del lenguaje de ocupar esa misma posición” (Introducción a *La historia en la ficción*, 14).

La inserción del archivo es en cierto modo un homenaje a Georges Perec (1936-1982), “autor que tanto fascinaba a Bolaño” (Vila-Matas, 126), nacido en el seno de una familia de judíos polacos emigrados a Francia en los años veinte. Perec perdió a su padre, un soldado del ejército francés, durante la invasión alemana de 1940; tres años después su madre murió en un campo de concentración. Adoptado por sus tíos, el autor tuvo la oportunidad de estudiar sociología. Además de diseñar crucigramas para revistas, trabajó como archivista en un laboratorio de neurofisiología durante once años. El manejo de archivos y el contacto con todo tipo de datos influyeron en su estilo literario y forjaron una vocación por clasificar el mundo y comprenderlo a su manera.

El pensamiento es imaginado por Perec como un organismo vivo que se expande y se multiplica y se divide, sin permitir cerrar nunca una cuestión; misma cualidad que se puede ubicar en su novela *W o el recuerdo de la infancia* (1975). Con apenas doce años, Perec eligió como escenario (y extraño presagio) para su relato autobiográfico la localidad de Tierra de Fuego, Chile. Como la “o” de su título lo anuncia, se trata de dos historias que comparten una

misma realidad. *W* es la historia de una comunidad fanática del deporte que en realidad encubre un campo de concentración donde el deporte y el triunfo encarnan una sociedad fascista. *El recuerdo de la infancia* es el intento de un hombre por recuperar los fragmentos de su niñez, interferido por su subjetividad. Ambas historias se entrelazan hacia el final para contar el relato que las une: la *Shoah*. *2666* es un diálogo y una deuda con la obra de Perec. A partir de una memoria y de un destino desincrónico compartido por medio de los libros, Bolaño retribuye su vínculo con el autor francés mediante la traslación del relato de *W* a Ciudad Juárez.

Al inicio de este trabajo nos preguntamos por la diferencia entre la novela poliédrica de Bolaño y las propuestas de las vanguardias históricas o de la segunda ola de vanguardias. A lo largo de la investigación y de nuestra lectura de *2666*, ubicamos que si bien Bolaño hace una crítica de la modernidad, también piensa que los problemas que ésta plantea aún no se han resuelto. La diferencia entre las vanguardias históricas y *2666* es el interés de esta última por la conexión con la realidad, que supone los problemas de percepción del hombre moderno planteados en *La teoría de la novela* de Lukács. La diferencia con la segunda ola de vanguardias es la vuelta al campo de la ideología, porque *2666* propone que el libro sea un artefacto que posibilite pensar, desde diversos ángulos, las relaciones entre arte y violencia, memoria, historia, cultura mediática... para devolver a la literatura la posibilidad de recuperar su carácter crítico y de denuncia.

Volver a pensar el lugar que ocupa el arte y particularmente la literatura en la actualidad, donde las fronteras entre la realidad y su percepción, el arte culto y el arte popular, los géneros tradicionales y los nuevos géneros que emergen de los avances tecnológicos, el arte comprometido y el arte comercial, la ficción y la historia se han borrado; es un gesto valiente y acertado.

## Bibliografía

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.
- Auclair, Marcelle. *La vida de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Palabra, 1996. Impreso.
- Bajtín, M.M. “El discurso en la novela” en: *Teoría y estética de la novela*. Trad. Tatiana Bublova. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . “El problema de los géneros” en *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bublova. México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- . “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” en *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bublova. Siglo XXI. México: 2005. Impreso.
- . “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en: *Teoría y estética de la novela*. Trad. Tatiana Bublova. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . “El héroe en Dostoievski” en *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bublova. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- . “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski” en *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bublova. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1987. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Thesis on the philosophy of History” en *Iluminaciones*. Ed. Hannah Arendt. Nueva York: Schocken, 1968. Impreso.
- . Poesía y capitalismo (*Iluminaciones II*). Prólogo y trad. de Jesús Aguirre. 2a ed. Madrid, Taurus, 1980. En *El juego de los cautos*. Daniel Link ed. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.

- Berger, Peter L., Luckmann, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Trad. Centro de Estudios Públicos. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- Bernal Bermúdez, María Clara. *Más allá de lo real maravilloso: El surrealismo el Caribe*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006. Impreso.
- Bloch, E., G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin, T. W. Adorno y F. Jameson. *Aesthetics and Politics*. Trad. Ronald Taylor. Londres: Verso, 1980. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- . “Sensini” en *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- . “Carnet de baile” en *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- . “Anarquía total: Veintidós años después” en *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- . “Literatura + enfermedad = enfermedad” en *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.
- Brecht, Bertolt. “De la popularidad de la novela policiaca” en *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1973. En *El juego de los cautos*. Daniel Link ed. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Seasons of Youth. The Bildungsroman from Dickens to*

- Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974. Impreso.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1989.  
Impreso.
- Campos Navarro, Roberto. “Curanderismo, medicina indígena y proceso de legalización”.  
Versión ampliada y corregida de la ponencia realizada en la Primera Conferencia  
Internacional de Antropología e Historia de la Salud y la Enfermedad, celebrada en  
Génova, Italia, en junio de 1996. Web. 20/05/2012
- Candia, Alexis. “2666: La magia y el mal”. Taller de Letras nº 38: 121-139, 2006. Web.  
2/02/2012.
- Cofiño, Fernández Isabel. “La devoción a los santos y sus reliquias en la Iglesia  
Postridentina: El traslado de la reliquia de San Julián a Burgos”. *Stud, his., H.*  
*mod.*, 25, 2003, 351-78. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. Web.  
20/11/2011.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona:  
Anthropos, 1994. Impreso.
- Coma, Javier. *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza Janés, 1990. Impreso.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª edición.  
Madrid: Gredos, 1973. Impreso.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life  
Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Trad. Ana  
María Palos. México: Siglo XXI, 1994. Impreso.
- . *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. P. Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.  
Impreso.
- . *La diseminación*. Trad. J. Martín. Madrid: Fundamentos, 1975. Impreso.

—. *De la gramatología*. Trad. Del Barco y Ceretti. México: Siglo Veintiuno, 1975.  
Impreso.

Díaz Cayeros, Patricia. “El cuerpo del obispo: Pantaleón Álvarez de Abreu”. Ponencia presentada en XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Estéticas el des(h)echo. Universidad Nacional Autónoma de México. (8-11 de octubre de 2006. México D.F.).

Di Febo, Giuliana. *La Santa de la Raza: Teresa de Ávila: un culto barroco en la España Franquista*. Barcelona: Icaria, 1988. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Madrid: Machado libros, 2008. Impreso.

Domínguez, Michael Christopher. “Bolaño, Roberto (Santiago de Chile, 1953 Barcelona, España, 2003)” en *Anales de literatura chilena*. Año 10, Junio 2009, Número 11, 251-256. Web. 3/03/2012.

Freud, Sigmund. *The Splitting of the ego in Defence Process (64-67)* en: The Penguin Freud Reader, ed. Adam Phillips, Penguin Group, London, 2006. Impreso.

Fernández, María Eugenia. “Literatura y abismo: una poética de lo nuevo en Tres de Roberto Bolaño” en *Revista Cifra Nueva*. Julio-diciembre 2010, Nº 22, 19-32. Web. 20/05/2012.

“Formato y ediciones de 2666”. *WorldCat*. Web. 14/03/12.

Foucault Michel. “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” en *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid : Ediciones de la Piqueta, 1980. En *El juego de los cautos*. Daniel Link ed. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.

- . “La resonancia de los suplicios” en *Vigilar y castigar*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI, 1987. En *El juego de los cautos*. Daniel Link ed. Buenos Aires : La Marca, 2003. Impreso.
- García Ramos, Arturo. “Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño” en *Anales de literatura hispanoamericana*, 2008, vol. 37, 107-129. Web. 11/01/12.
- Giardinelli, Mempo. “El neopolicial argentino: Violencia e ideología”. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. XXXIII. 2000. Salamanca. En *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, 913-920. Salamanca: Aquilafuente 2003. Impreso.
- Gómez Olivares, Cristián. “Bolaño, su poesía y los derechos humanos (el poeta y su significado para la poesía chilena)”. *Márgenes al canon de la literatura hispanoamericana (de los siglos XIX al XXI)* en Volumen crítico “Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular”. Felipe A. Ríos Baeza (ed.). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. Impreso.
- González Echevarría, “Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico” en Universidad de Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, n. 40, 1974. Web. 20/05/2012.
- Gras Miravet, Dunia. “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2000, 604, 53-65. Impreso.
- Gutiérrez Geraldo, Rafael Eduardo. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Tesis de Doctorado presentada en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010 en “Cátedra Roberto Bolaño”. Web. 21/01/2012.
- Hauser, Arnold. *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965. Impreso.

- Hulten, Pontus. "Three Different Kinds of Interpretations" en *The Arcimboldo Effect*.  
Londres: Thames and Hudson, 1987. Impreso.
- James, Henry. "El arte de la novela" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*.  
Ed. Enric Sullá. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- Jameson, Fredric. "Reflexiones para concluir" en *El debate entre realismo y modernismo*.  
Traducción: Aurelio Sainz Pezonaga. Verso 2007. En *Youkali*. Web. 1/05/12.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Trad. Silvia Villegas.  
Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos  
fundamentales del psicoanálisis*. "Clase 7: La anamorfosis". Texto establecido por  
Jacques Alain Miller. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre Buenos Aires:  
Paidós, 2010. Impreso.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. "Clase 13: La  
Muerte de Dios". Texto establecido por Jacques Alain Miller. Trad. Juan Luis  
Delmont-Mauri y Julieta Sucre Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.
- Link, Daniel. "La construcción de un caso: Cecilia Enriqueta Giubileo" en *El juego de los  
cautos*. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- López Badano, Cecilia. "2666: el narcotráfico como anamorfosis muralista" en Volumen  
crítico "Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular". Felipe A.  
Ríos Baeza (ed.) 107-140. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,  
2010. Impreso.
- Lotito, Ignacio. "¿En qué interesa el barroco al psicoanálisis?". Centro Descartes de  
Buenos Aires. Jornadas. Web. 1/04/2012.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot, 2010.  
Impreso.

- Marks, Camilo. “El mastodonte o la fiesta de los críticos” en *Revista de Libros* del periódico *El Mercurio*. Viernes 3 de diciembre de 2004. En Proyecto Patrimonio, año 2004. Página chilena al servicio de la cultura dirigida por Luis Martínez S. Web. 22/03/12.
- . “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular” en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis editores, 2003. Impreso.
- Maristain, Mónica. *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. México : Colofón, 2010. Impreso.
- Martín Escriba, Alex, Sánchez Zapatero, Javier. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2007, vol. 36, 49-58. Web. 11/12/2012.
- Mandel, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. México, UNAM, 1986. En *El juego de los cautos*. Daniel Link comp. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- Mc Luhan Marshall. “Reestructuración de la galaxia, o condición del hombre masa en una sociedad individualista” en *La galaxia Gutenberg*. Barcelona, Planeta Agostini, 1985. En *El juego de los cautos*. Daniel Link comp. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- Meschonnic, Henri. “Qué entiende usted por oralidad” Fragmento en *La historia en la ficción y la ficción en la historia* , 279-305. Trad. Françoise Perus. Comp. Françoise Perus con la colaboración de: Begoña Pulido Herráez y Luis A. Herrán Ávila. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2009. Impreso.

- Noguerol Jiménez, Francisca. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” en *Manuscrito criminal : reflexiones sobre novela y cine negro* [Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds.)]. Salamanca, Cervantes, 141-158. Web. 20/05/2012.
- Ord-Hume, Arthur W.J.G.. *Perpetual Motion: The History of an Obsession*. Nueva York: St. Martin's Press, 1977. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo. “Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis” en *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, 217- 233. Esteban del Campo, Ángel; Montoya Juárez, Jesús, (ed. lit.). Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Peñas, Jaime. “El nouveau-roman, una teoría de la novela moderna” en *debedehaber Magazine Literario*, octubre 18, 2011. Web. 30/06/2012
- Pérez Gay, José María. “Elías Canetti: La profecía de la memoria”. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, Num. 26, abril 2006, 13-26. Web. 28/05/2012.
- Perus, Françoise. “Henri Meschonnic y Mijaíl Bajtín: La cuestión de la forma artística” en *La historia en la ficción y la ficción en la historia*. Comp. Françoise Perus. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2009. Impreso.
- . Introducción. *La historia en la ficción y la ficción en la historia*. Comp. Françoise Perus. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2009. Impreso.
- . *El realismo social en perspectiva*. México DF: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Autónoma de México, 1995. Impreso.
- Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica”. *El interpretador*, abril - mayo 2009, num. 35, 2.

- El móvil. Sobre el género policial en la literatura. Este texto corresponde a la primera parte del seminario dictado por Ricardo Piglia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y publicado originalmente en el diario Clarín, Suplemento “Cultura y Nación” (10/10/1991), p. 4-5. Web. 22/02/2012.
- . “Introducción” a *Cuentos de la serie negra*. Bs. As., CEAL, 1979. En *El juego de los cautos*. Daniel Link comp. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- Pimentel, Aurora. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Pino, Mirian. “El relato policial en América Latina”. Ed. Bisama, Adolfo F., *El género policial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Valparaíso: Editorial Puntángelos, 2002. 33-42. Impreso.
- Richard, Nelly. (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio, 2006. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.
- Ríos Baeza A., Felipe. “Los lados ‘B de B’” en *Márgenes al canon de la literatura hispanoamericana (de los siglos XIX al XXI)* en Volumen crítico “Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular”. Felipe A. Ríos Baeza (ed.) 107-140. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. Impreso.
- “Arturo Belano: El viajero en el tiempo” en *Márgenes al canon de la literatura hispanoamericana (de los siglos XIX al XXI)* en Volumen crítico “Roberto Bolaño: Irrupción y violencia en la narrativa finisecular”. Felipe A. Ríos Baeza (ed.), 219-252. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. Impreso.

- . *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española. Tesis para obtener el grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Barcelona, 2011. Web. 21/01/2012.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Lo Real y lo Maravilloso en *El Reino de Este Mundo*” en *Revista Iberoamericana*, 619-649. Trabajo leído en el Simposio sobre Alejo Carpentier, organizado por Klaus Miiller-Bergh en la Universidad de Yale, bajo los auspicios del Antilles Research Program, del Council for Latin American Studies, en abril 17, 1971. Web. 22/02/2012.
- Roubaud, Jacques. “Sobre Oulipo” en: *Poesía, etcétera: Puesta a punto. Dicho y hecho*. Madrid: Hiperión, 1999
- Rubín de Celis, Santiago. “*El desencanto* o una oscura intuición de lo que hubiera podido ser dicha”. Doc. On-line, n.09, Diciembre de 2010, 233-239. Web. 18/04/2012.
- Safranski, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. México: Tusquets, 2010.
- Santa Biblia*. Versión Reina Valera 1960. Web. 12/01/2012.
- Santangelo, Eugenio. “2666 de Roberto Bolaño, una ética de la lectura: el redespertar de la iniciativa en el horror del presente histórico” ponencia presentada en I Congreso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño (10,11 y 12 de noviembre de 2010 BUAP, Puebla, México).
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Sinopoli, Franca. “Los géneros literarios”, en: Armando Gnisci, *Introducción a la Literatura Comparada*, 171-214. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.
- Solotarevsky, Myrna. “Reseña a 2666”. *Aisthesis*, N° 39 (2006). Instituto de Estética,

- Pontificia Universidad Católica de Chile, 129-134. Web. 12/01/12.
- “Sobre la Cátedra”. *Cátedra Roberto Bolaño*. Universidad Diego Portales. Web. 14/03/12.
- Song, Rosi H. (2003): “El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II; una resolución de la historia”, en: *Hispanamérica: revista de literatura*, año 2003, núm. 96. Md: College Park, 90-96. Web. 10/05/12.
- Sontag, Susan. “El sida y sus metáforas” en: *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Taurus: Buenos Aires, 1996. Impreso.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Subirats, Eduardo. “Transición y espectáculo” en *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca nueva, 2002. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial” en *El juego de los cautos*. Daniel Link comp. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
- Vila-Matas, Enrique. ‘Un plato fuerte de la China destruida’ en *Aunque no entendamos nada*. JC Sáez editor, 2003. Impreso.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona : Ariel, 2002. Impreso.
- Warncke, Frank J. Hardison, O.B. Miner, Earl. Ed. *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Nueva Jersey: Princeton University, 1993. Impreso
- Wescher, Paul. “Anthology of Twentieth-Century Texts” en *The Arcimboldo Effect*. Londres: Thames and Hudson, 1987. Impreso.
- Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Austral, 1991. Impreso.