



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

De lo real maravilloso a lo real ominoso. Características de una estética de la catástrofe
a la luz de *2666* de Roberto Bolaño

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

KARLA DENISSE URBANO GÓMEZ

TUTOR

DR. GRANADOS GARNICA VÍCTOR MANUEL

CCH SUR-UNAM

MÉXICO D.F., MAYO DE 2015



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.

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS PARA ESTUDIOS DE
POSGRADO
(CEP-UNAM)

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Introducción	7
Capítulo I. Una reflexión sobre la estética de la literatura latinoamericana desde el estudio de 2666	22
1.1. La obra de Roberto Bolaño en la tradición crítica de la literatura latinoamericana.....	22
1.2. De lo real maravilloso a lo real ominoso.....	39
Capítulo II. Las estrategias narrativas de lo real ominoso en 2666	76
2.1. "La ironía en 2666 o "el efecto Bolaño".....	76
2.2. Lo siniestro. El lado oscuro del "efecto Bolaño".....	98
2.3. "Effetto Arcimboldo" en la configuración de 2666	134
Capítulo III. Los contenidos de 2666 como fundamentos de lo real ominoso	154
3.1. La violencia y la designación del <i>homo sacer</i>	154
3.2. 2666: la imagen poética de un mundo "apoético".....	174
Conclusiones	187
Referencias directas	202
Referencias indirectas	202

Agradecimientos

La realización de esta tesis fue posible gracias al apoyo otorgado por el programa de becas de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, ya que me permitió dedicar tiempo y reflexión a cursar la maestría y a preparar este trabajo. A su vez, esta institución me brindó la oportunidad de realizar una estancia de investigación en Cataluña, donde pude trabajar en la Universitat Autònoma de Barcelona, tanto con la Dra. Helena Usandizaga –de quien obtuve consejos, correcciones y experiencias– como con la Dra. Chiara Bolognese –cuya obra pionera y amables consejos nutrieron mis intuiciones principales. Durante este viaje, pude enriquecer mi tesis con la consulta a textos encontrados en las bibliotecas de la Universitat de Barcelona, la Universitat Pompeu Fabra, la Biblioteca de Catalunya, la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Cervantes de Lyon, en Francia.

Aunque es difícil hacer un reconocimiento justo a todo el apoyo recibido durante la realización de mi trabajo, intentaré brindar un espacio de distinción a todas las personas que me acompañaron durante la escurpada, pero fascinante labor de investigar. Agradezco a mi asesor, Víctor Manuel Granados, por el apoyo incondicional, las enseñanzas, la fe, el respeto, el cariño y la protección que su dirección me brindó durante todo este proceso de formación. A los miembros de mi sínodo: la Dra. Liliana Weinberg, por el privilegio formarme en su cubículo, cerca de su virtuosismo y genialidad; a la lectura cuidadosa y brillante del Dr. Manuel Garrido, cuya generosidad me permitieron encontrar los momentos más luminosos de mis postulados; a la sinceridad, precisión y afecto del Dr. Ignacio Díaz Ruiz; y al paciente aliento brindado por la Dra. Angélica Tornero, pues sus conocimientos permitieron dotar de bases sólidas a mi investigación.

Asimismo, también agradezco las palabras y sugerencias que recibí del Dr. Néstor Bráunstein, ya que la espléndida y coruscante revisión que realizó a mi texto fue uno de los privilegios más valiosos que conservo de mi experiencia estudiantil en el posgrado. A Carmen Pérez de Vega, porque su altísima generosidad, su amor y su excepcional interpretación de los textos, me demostraron de manera imprevista –como sólo pueden ser los hallazgos– que la literatura es poderosa, capaz de reunir a dos extraños, en una ciudad y en un café, sólo para compartir con destemplado entusiasmo una lectura salvaje.

Agradezco a los colegas estudiosos de la obra de Bolaño: Daniella Blejer, Eugenio Santangelo y Felipe A. Ríos, porque sus aportaciones constantes a mis ideas fueron cruciales para evitar que éstas naufragaran. A Mariana, Verónica, Natalia, Waldo, Nadiezdha, Raquel, Gerardo, Carlos Ivanhoe, Sandra, Rosario, Mario, Francy, María, Roberto, Diana, Fabio, Daniel, Carla, Berenice y muchos otros que no menciono, por su amistad. A Irene Limón por su erudición. A Laila por su inteligencia y por su hermandad.

A toda mi familia, pero especialmente a mis padres Laura y José Luis que son ejemplo de fortaleza y virtud, porque su cuidado y amor me han arropado siempre; a mis hermanos Israel y Gabriela, por su protección, consejos y complicidad; a mi abuelita por su amor a las historias y a su descendencia; a Alfredo, por enseñarme perseverancia; a Bruno y Owen porque cada día aprendo más con ustedes; a Cristina y a Ramón por las aventuras que hemos vivido juntos; a Gabriela Ileri, por su hospitalidad.

A mis suegros, Carlos y Magüi, por su dadivosidad y cariño, a Luisa por compartir conmigo el amor a la literatura, a Toño, Natalia y Emilia.

A Carlos, colega y pareja, cuyo amor incondicional, bondad transparente, talento, inteligencia infinita y belleza son constelación de fortuna. Tu presencia es prueba de la verdadera empatía.

Gracias a todos por su compañía e inagotable amor. Comparto con ustedes esta modesta meta ¡Goya!

Introducción

En su libro *Creer, saber, conocer*, Luis Villoro nos habla de lo importante que es elucidar un deslinde para dichas ideas, con el propósito de emplearlas correctamente en el difícil acto de pensar. Tras una disertación detallada, el autor logra establecer que, aunque existen umbrales entre éstas, la diferencia estriba en que la creencia es algo que damos por sentado aunque no se verifique; el saber consiste en información aprendida tanto por la experiencia, como por el estudio de los fenómenos; y, por último, el conocimiento es aquel “proceso psíquico que acontece en la mente de un hombre”, pero a diferencia del saber “es también un producto colectivo, social, que comparten muchos individuos”¹, por lo tanto, al exponerse en una colectividad requiere de un mediador superior que evalúe hasta qué punto se puede convertir en inamovible. Tal organismo intermediario es la Academia. Si exploramos todos los acontecimientos en los que dicha institución ha tenido que fallar en contra o a favor de un fenómeno novedoso, probablemente notaremos que hay una larga lista de ejemplos que nunca alcanzaron un grado de profundidad, originalidad y calidad tan elevado, como para formar parte de la constelación que constituye al conocimiento. Desde ese punto de vista resulta comprensible la sensación de suspicacia frente a la validez artística de la novela *2666*, por lo que se vuelve difícil de probar su valor dentro de aquel archivo al que se le ha denominado canon. Demostrar cómo, en qué medida y qué tipo de cualidades artísticas tiene un texto es el trabajo de los estudios literarios serios, y es de esta forma que la academia ha mantenido una sólida estirpe de obras inamovibles, cuya huella produce una reverberación que se ha convertido en fundamento y referente de las obras correspondientes a la nueva literatura. Justamente en el umbral en donde oscila la

¹ Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, p. 11.

pregunta sobre lo que representa un aporte y lo que no, es que se encuentran los estudios correspondientes a *2666* de Roberto Bolaño, pues tras más de diez años de la publicación del libro se ha generado, tanto en América Latina como en otros países, un interés crítico pertinaz que motiva la empresa de replantear el problema de su estudio como una obra sobresaliente. Del esfuerzo por indagar en las virtudes que existen en la novela que nos ocupa, surgen algunas líneas de investigación con resultados fértiles, tales como el tratamiento del mal, la autobiografía y el humor. Estos tres elementos imprimen una huella peculiar en la sensibilidad del lector, ya que *2666* es una obra que interesa, sorprende, fascina y horroriza con eficacia, debido a la profundidad con la que se explora en sus páginas la compleja condición humana, junto con sus proliferantes materializaciones políticas e históricas.

En este orden de ideas, interesa mencionar que la larga lista de trabajos académicos realizados para estudiar la novela que nos ocupa –y el resto de la obra de Roberto Bolaño– ha crecido notablemente; por lo que también se ha desvelado con lentitud la pesada cortina de recelo que ha cubierto los misterios contenidos en su propuesta artística y literaria. Es por eso que han surgido estudios, congresos, memorias de los mismos, tesis, artículos y demás manifestaciones de interés en la propuesta literaria del autor en cuestión; de igual manera ha llamado la atención de los críticos contemporáneos el grupo de poetas denominado “los infrarrealistas”, al que pertenecieron Bolaño y otros vates de la literatura contemporánea, tanto mexicana como latinoamericana.²

² En el primer capítulo de esta tesis, describiré con mayor detenimiento a las obras que me parecen más representativas en la tradición crítica del autor en cuestión, pero en razón a los estudios postrimeros que se han realizado, es imposible escamotear investigaciones como la de Felipe A. Ríos Baeza, *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*, de 2013 y los valiosos esfuerzos que ha hecho este autor para iniciar una vena de estudios en literatura latinoamericana contemporánea de la segunda mitad de siglo, en México.

Para identificar un punto de partida, en mi tesis de licenciatura³ hice una reseña de los trabajos de investigación que se habían realizado desde el 2006 hasta 2010, sobre la obra del autor de la novela que se discute; sin embargo, gracias a una estancia realizada en Barcelona, conocí otros estudios escritos, como las *Jornadas Roberto Bolaño, Palabra de América*, el libro *Travesías del mal* y algunas conferencias impartidas por Ignacio Echeverría, así como también varios artículos publicados en *dossiers* que surgieron inmediatamente después de la muerte del chileno. Entre ellos está una carpeta de trabajos, publicada en la revista *Quimera*, que se llamó “La vida como leyenda”, en donde aportaron sus textos Enrique Vila-Matas, “En la literatura te lo juegas todo”, Edmundo Paz Soldán, “La leyenda de Roberto Bolaño”, Gonzalo Garcés, “*Nocturno de Chile*, el sueño de la historia”, Andrés Neuman, “La fuente fabulosa”, Patricia Espinosa, “Roberto Bolaño, metaficción y posmodernidad periférica”, Igor Marojevič, “La economía intertextual de los cuentos de Roberto Bolaño”, Dianuska González, “El silencio del mal”, Wilfrido H. Corral, “Bolaño, el bolañismo” y Carlos Burgos Jara, “Bolaño y el *Boom*”; después, se presentó una sección homenaje que publicó la *Nouvelle Revue Française*, en enero del 2005, donde participaron Vincent Raynaud con un texto llamado “Sur le territoire bolañien” y Jorge Herralde, con “Adieu à Bolaño”; además, en ese espacio se publicaron un par de textos inéditos del chileno, tales como “Plague” y “Un voyage dans la littérature”. Más tarde, para el 2010, la revista *Quimera* nuevamente publicó un número donde se incluía otra sección dedicada al chileno que se intituló “Bolaño poeta”, coordinado por Bruno Montané, y constituido por artículos de varios autores, tales como Ignacio Bajter,

³ En el 2010 presenté un trabajo para obtener el grado de Licenciada en Lengua y literaturas hispánicas, al que titulé *Rizoma y narración: una propuesta de lectura para 2666 de Roberto Bolaño*. Ahí esbocé una ruta de trabajos de investigación que hasta ese entonces existían. Por fortuna, la crítica se ha nutrido bastante desde ese año, hasta el presente.

“Notas sobre la poesía cinética. Movimiento y realidad en la poesía de Roberto Bolaño”, una vez más Patricia Espinosa, “Reinventar el amor: escritura y revolución en la poesía de Roberto Bolaño”, Ignacio Echeverría, Juan Pascoe y Jaume Vallcorba, “Editando a Bolaño”, Dunia Grass, “Bolaño vs. Bloom: una revisión del canon”, Rubén Medina, “Un poeta latinoamericano, la aventura incesante de Roberto Bolaño”, Montané, “La poesía de Roberto Bolaño” y Jorge Morales, “Tras la huella de los poemas incalculables, la poesía de Roberto Bolaño entre México y la prosa de otoño en Gerona”. Por último, en la revista *Clarín* Enrique Ferrari Nieto publicó un artículo titulado “Los textos imbricados de Roberto Bolaño: una poética de detectives y de desierto”; y además, desde distintas fuentes es posible consultar otros textos de interés, tales como “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, prólogo que Bolaño escribió para *Tigre de pascua* del mismo autor al que el chileno hace mención en dicho escrito, y a su vez, también es posible revisar el artículo “Las metamorfosis de *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño”, de Juana Martínez –texto publicado en Budapest– y un conjunto de artículos de investigación reunidos por Fernando Moreno en una compilación de ponencias publicadas por el Instituto Cervantes de Lyon, intitulada *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2 de Juan Gelman*, donde se dan cita más de treinta y tres autores.⁴

Como es evidente, la crítica ha avanzado mucho desde aquél 2006 y, hoy en día, existen análisis y trabajos de investigación que no sólo hablan de las obras del autor en cuestión, sino que también discuten los presupuestos teóricos que se han empleado para analizarlo y, así, tener mayor profundidad al rescatar elementos clave, ámbitos de

⁴ Toda esta última información, fue el resultado de una estancia que realicé en Barcelona, donde tuve la oportunidad de viajar y visitar el Instituto Cervantes en Lyon, Francia. Tras una labor de investigación, obtuve las referencias que menciono en el texto, sin embargo, el aprendizaje más sólido que adquirí de aquella experiencia, fue reconocer que la efervescencia de los estudios de la obra de Bolaño crecen de manera acelerada, por lo que es posible que exista mucho más material.

pertinencia y temáticas recurrentes en la obra del chileno. Paulatinamente, estas investigaciones se han introducido en las aulas y, al mismo tiempo, en la mente de jóvenes críticos. Actualmente, Bolaño es un autor del que se hacen menciones frecuentes en los pasillos de las facultades, en la bibliografía del currículo de algunas carreras e, inclusive, es asombroso que algunos de los más férreos defensores académicos del chileno argumentan que su veta se ha agotado, y que a lo largo de los once años que median entre su muerte y la actualidad, se han expuesto todos los arcanos de sus textos, y por lo tanto, seguir buscando nuevas lecturas es un ejercicio similar a escuchar repetidamente un chiste viejo y aburrido, del que ya nada más se puede decir.⁵

Tras esta acelerada revisión, pareciera que hemos vivido el amanecer y el ocaso de la crítica de Roberto Bolaño; sin embargo, como se mencionó al inicio de esta introducción, desde el punto de vista académico resulta de mayor interés generar los elementos necesarios que nos permitan extraer un conocimiento sólido sobre el fenómeno que se estudia. Es por eso que después del furor, la emoción y la distancia, queda un espacio de reflexión de donde podemos obtener aquellos elementos que nos permiten construir el ámbito de pertinencia al que corresponden las novelas de Bolaño y, de este modo, se torna acuciante delimitar e identificar a qué tradición pertenecen las características y temas que se tratan en las obras de este autor.

⁵ De ese pensamiento es, por ejemplo, Patricia Poblete Alday, quien en una conferencia sobre los textos publicados después de la muerte de Bolaño, misma que se celebró en el marco del congreso “Roberto Bolaño 60/10. Nuevas lecturas”, el 12 de junio de 2013 en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, aseguró que, de las nuevas aportaciones, pocas alimentan la crítica del autor que nos ocupa, ya que, desde el punto de vista de esta especialista, las primeras lecturas que se hicieron a la obra del chileno agotaron las interpretaciones. De este modo, cerró su participación con la mención de aquél chiste del que ya no podemos extraer humor.

Sobre esa base, en este estudio, además de analizar e investigar los resortes más importantes de 2666,⁶ las ideas más fecundas de su narración y las estrategias más interesantes de su poética, se pretende organizarlas y describirlas en función de una construcción de sentido llamada “lo real ominoso.”⁷

Esta expresión se encuentra en relación directa con “lo real maravilloso”, aquella fórmula de la que se sirvió Alejo Carpentier, en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*, para describir y organizar la estética propia de su literatura y la de algunos escritores contemporáneos a él. En esta fórmula se reúnen distintas características que construyen el espíritu de lo latinoamericano en el contexto del escritor cubano, por lo tanto, muchos de los elementos que en ese entonces se consideraban como asideros de la identidad de América Latina, hoy en día se han escamoteado y, por esta razón, surgen otros que conservan una filiación con lo maravilloso, pero en lugar de mantenerse en este campo, trascienden al de lo ominoso.

Por tales razones, no sorprende que para Emil Rodríguez Monegal, lo real maravilloso se cierna en el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea: “Ecos de [la] 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 de la nueva novela latinoamericana”⁸. Tal proemio, como lo menciona el crítico

⁶ Como los que mencioné líneas atrás: el humor, el tratamiento del mal y la crítica política al acontecer; dejo de lado la autobiografía porque no será uno de los elementos que desarrolle con mucho detenimiento.

⁷ Como se verá a lo largo del trabajo, el término no es mío, sino de Liliana Weinberg.

⁸ Rodríguez Monegal, E., “Lo Real y lo Maravilloso en *El Reino de Este Mundo*”, p. 619. Aquí es importante indicar que en este texto se hará una revisión de la construcción de sentido de “lo real maravilloso” y no del “realismo mágico”. Para tal labor, es preciso disociar ambas corrientes: Por *Boom* comprendemos una categoría que representa un momento crítico en la modernización del sistema literario, ya que designa varias cosas a la vez, entre ellas, la profesionalización del escritor, altos estándares de calidad respecto de la literatura universal, un peculiar fenómeno de recepción que se tradujo en altas ventas y, según Liliana Weinberg, una “integración de lo ‘culto’ con lo ‘popular’.” Mientras que lo real maravilloso se presenta como la convicción de traer el universalismo a Latinoamérica. En sus

uruguayo, se ha convertido en un preámbulo para la literatura de nuestros días en América Latina, pues agrupa las razones y los sentimientos que han experimentado muchos de los escritores que provienen de este continente, cuya principal percepción es que Europa ha sufrido un colapso de sentido y, frente a la crisis, América se erige como dechado de unidad.

Al descubrir el colapso, los escritores que se alinean al pensamiento de Carpentier redescubren la América real, aquella que sólo puede ser comprendida desde la complejidad inherente de un territorio ubérrimo de maravilla, donde todo lo que se describe, por extraordinario que parezca, tiene un referente palpable e histórico; no como el artificio surrealista, que brota de la vieja Europa, que surge con dificultad de la voluntad de los artistas, como si se tratara de sonidos de estertor:

Contra los misterios fabricados artísticamente por los surrealistas europeos –los paraguas disecados, los lobisones de novela, los reyes crueles de teatro– levanta Carpentier la geografía y la historia de América, sus ruinas y sus leyendas, su entronque con el *vodou*, con las oscuras mitologías precolombinas, su mestizaje fecundo.⁹

Sobre esa base, la promesa que aguardaron los escritores de la primera mitad del siglo XX, comprometidos con los fundamentos que esclarecían lo real maravilloso, se vislumbró un acontecer en el que literatura, historia y política mantuvieron una relación fructífera. Pero, debido a la inminente globalización que ha oprimido a América Latina con las leyes de sus Estados al servicio del mercado, se han ejercido políticas cada vez más duras, que limitan la libertad de los habitantes de aquellos territorios considerados como tercermundistas y, así, banalizan la vida en aras de mantener el modelo económico imperante. Esta crisis ha hecho hostil al entorno del arte contemporáneo,

premisas se busca incluir a la vanguardia y su tradición de ruptura, desde una óptica que es capaz de notar lo coruscante en lo latinoamericano.

⁹ *Ibidem*, p. 639.

hasta el punto de hacer evanescente el valor de la crítica y de la figura misma del intelectual. Es ahí donde surge lo ominoso.¹⁰

Para dilucidar esta situación, en el primer capítulo de este trabajo busco ubicar la figura de Roberto Bolaño dentro de la trayectoria crítica de la literatura latinoamericana, a partir de una breve revisión de las categorías fundacionales más importantes de nuestra tradición, con el propósito de tener un punto de partida para comprender en qué sentido es que hay una disidencia entre las premisas anteriores y las más novedosas, justamente aquellas que se emplean para estudiar las propuestas literarias más actuales, como la novela del autor que nos ocupa. Para cumplir dicha labor, tras la revisión mencionada, presento un análisis de tres etapas en donde, primeramente, exploro los textos más representativos de la crítica hecha a la obra del chileno –con base en el escrutinio que propone Edward Said a la crítica literaria moderna–, para rastrear las estrategias más frecuentes que se han empleado en el estudio de la obra del autor de 2666; en la segunda –a partir de la investigación a la era contemporánea que hacen Daniel Bell y Octavio Paz– hago un análisis del contexto que circunda al autor para entender en qué sentido la realidad, el quehacer artístico y hasta el modelo de organización institucional del mundo, cambian y optan por la globalización, lo cual provoca una ruptura en el paradigma crítico que conduce a anunciar la muerte del arte moderno; y, en la tercera –apoyándome en el diagnóstico que hace Agamben– indago la herida que sufre el arte y cómo ésta obstruye la posibilidad de generar la *poiesis* para suscitar la imaginación, motivo por el cual el arte se vuelca a la nada y a las tinieblas. Este análisis del contexto que circunda al autor que nos ocupa busca esclarecer el porqué de la recurrencia a otra clase de temas e intereses que aparecen en la nueva

¹⁰ Relacionar política, economía, sociedad y arte es una de las labores que esta tesis pretende desarrollar. A lo largo de sus páginas se arguirán distintas premisas para sostener tal vínculo.

literatura latinoamericana, y cómo éstos se incluyen a la tradición al confluír con intereses propios del espíritu crítico original.

Con base en el trazo de la ruta anterior, en el siguiente apartado entro de lleno a la relación que propongo entre lo real maravilloso y lo real ominoso. Al principio, intento bosquejar cuál es el entorno desde el que surge la construcción de sentido que propone el cubano Alejo Carpentier y, posteriormente, desarrollar algunas de las ideas que se encuentran en el prólogo de *El reino de este mundo*. En esta labor, no deja de azorar cómo el pensamiento de Carpentier se sostiene en todo un proyecto de identidad, que está constituido por una epistemología, de la cual se desprenden todas las claves para descubrir los arcanos del hombre latinoamericano. No obstante, con el paso de la globalización en el entorno de Latinoamérica, esa utopía planteada por el autor cubano se convirtió en distopía y, paulatinamente, los viejos lugares de afluencia del pensamiento, como las ciudades y las academias, se tornaron en simas de terror, colmadas de la desdicha, la violencia y la falta de ley. Para Carpentier la transición de lo real maravilloso sostenible rumbo al punto en que se clausura a causa de la barbarie y la ausencia de ley, se presenta con otra de sus obras: *El recurso del método*. En ella, el autor cubano expone la “picaresca del dictador”, una idea de transición en la que se narra cómo se presenta una subrepticia pero atractiva fascinación por la figura del tirano, de la cuál surge una desvaloración de todas las virtudes exaltadas en la construcción de sentido anterior, por lo tanto, la idea de lo real maravilloso se instaura como la puerta de entrada al infierno que se bosqueja en lo real ominoso. Sin embargo, también es una especie de conducto entre la literatura latinoamericana del principio del siglo XX, y la nueva literatura de los postrimeros días del milenio, pues la relación entre esta construcción de sentido y la expresión que propone Carpentier es dinámica, rizomática y vectorial, como se verá más adelante. Además, lo real ominoso también

puede ser comprendido como una versión negativa de lo real maravilloso, pues, como ya lo ha dilucidado Todorov: en lo maravilloso puede estar lo terrible, como en lo ominoso también se encuentra lo insólito.¹¹

Con base en tales ideas, en este párrafo se intentan proponer los elementos que constituyen a la expresión “lo real ominoso”, para erigirla como un aparato estético que se encarga de llevar a la catástrofe dentro del plano literario. De este modo, el análisis continúa con un razonamiento que parte de la estructura de la fórmula de pensamiento que nos ocupa, para finalizar con sus contenidos. Con base en eso, en este capítulo se bosquejan los elementos que constituyen lo real ominoso, como la ironía, lo siniestro y la poética del exceso; y, para finalizar el apartado, bosquejo cómo se da el tratamiento del mal a través de lo real ominoso, pues el propósito de la literatura en donde se encuentra el aparato estético que nos ocupa es denunciar el modo en que lo malo traspasa la ficción, y, de este modo, constatar y concientizarse sobre cómo se presenta en la condición humana y se convierte en una sórdida introyección que infecta las políticas contemporáneas. El resultado tremebundo de la presencia del mal, del egoísmo y de la violencia es la reformulación de una figura siniestra del derecho romano, a la que se le ha denominado *homo sacer*, un sujeto al que no es delito matarle y, a su vez, si se le mata no puede ofrecerse su muerte como un sacrificio. Esta figura es el vacío legal por la que se posibilita el genocidio humanitario en aras de la supervivencia de Adán y Eva, o dicho de otro modo, la exposición y designación de personas eliminables, frente a otras que no lo son.¹²

El propósito de estas disertaciones es observar cómo se presentan en la narración de 2666, por lo que se someten a revisión las ciudades que, en el relato, se convierten en

¹¹ Vid., T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

¹² Vid. M. Garrido, *Estar de más en el globo, passim*.

sitios de terror; se analiza la manera en que los personajes se transforman en sujetos oscuros; y se asiste a la peculiar relación entre los sucesos y los acontecimientos de la novela, pues sorprende que en ella las vías de la anécdota son proliferantes y carecen de una jerarquía que sea capaz de brindar estructura convencional a lo narrado, de manera que, ante la imposibilidad de dotar de orden tales líneas de fuga, nos enfrentamos a la lógica casual y misteriosa de la poética del exceso. Todos estos elementos se describen en el segundo capítulo, pues parto de un análisis sobre el tipo, características y efectos que Bolaño emplea para crear sentido irónico y, al mismo tiempo, adoptar una tendencia política de esta misma estrategia en su narración; además, también advierto cómo el uso de dicha táctica de pensamiento reverbera en una sensación de ambigüedad a la que denomino “El efecto Bolaño”; después, al seguir las consecuencias del empleo de la ironía en *2666*, llego a un punto crucial para entender de qué modo se encuentran cifrados los mensajes en la novela que nos ocupa, ya que de la ironía “agresiva-agregativa”, en términos de Linda Hutcheon, llegamos al terreno de lo siniestro y su relación con la belleza, ambos como contenidos fundamentales de la obra de arte.

Para este punto, el pensamiento de Eugenio Trías nos ayuda a dilucidar en qué medida lo siniestro sostiene a lo bello o, dicho de otra manera, podemos entender cómo la belleza es aquello siniestro que apenas podemos soportar. De acuerdo con el pensamiento de Trías, existen distintos motivos para detectar lo siniestro en una narración, de tal manera que ponemos a prueba el inventario que sugiere el filósofo barcelonés, y nos encontramos cómo y hasta qué punto, de la ironía humorística, a la ironía siniestra, en *2666* existe la plena conciencia del caos y la intención por desestabilizar la lectura, con espantosos espejeos que cimbran al lector y lo colocan en un estado de alerta.

Al finalizar esta sección del presente trabajo, notamos que la relación compleja que media entre lo real maravilloso y lo real ominoso se materializa con el vínculo entre la ironía y lo siniestro, de la cual queda una peculiar poética del exceso como consecuencia de su correspondencia. En esta labor, interesa de manera principal cómo se dinamiza la facultad del juego y la necesaria intervención del lector, ya que son factores cruciales para el goce estético de la propuesta de la novela. Para dilucidar estas relaciones se toma como piedra de equilibrio a la mención que se hace tanto de Marcel Duchamp, como de Giuseppe Arcimboldo, en las páginas de la novela. Los *ready-made* del artista francés y los cuadros de este particular pintor manierista serán un reflejo de los ensambles desproporcionados y disparatados que se hacen en la narración de *2666*, pues, como podrá corroborarse a lo largo del capítulo, así como para Duchamp un objeto descontextualizado puede portar facultades artísticas de manera inherente, al relacionarlos de manera concupiscente y promiscua, como en los cuadros del milanés, encontramos peculiares trampantojos e insólitas quimeras; es por eso que en la novela de Bolaño, se reflejan tales facultades del arte del francés y la pintura del italiano, pero desde un quehacer narrativo, pues nos enfrentamos a siniestras torceduras de las sendas que transitan los personajes, a embustes narrativos que hacen pensar que los argumentos centrales de una historia son unos, para luego convertirse en otros y, finalmente, a la sensación fascinante y, al mismo tiempo, repugnante, de una poética que al saturarse tanto, se ha convertido en orgánica y, por eso mismo, muestra las zonas en las que se encuentra en descomposición.

En el último capítulo, me enfoco en los contenidos que se tratan en lo real ominoso. Para esta labor, encontré necesario ahondar en algunos aspectos políticos y filosóficos relacionados con los temas de la violencia, la biopolítica y el estado de excepción –que se han desarrollado en la segunda mitad del siglo XX–, para poder

desbrozar los asideros que se describen en las novelas de lo real ominoso, específicamente en *2666*. Aunque el plano de la ficción tiene sus propios mecanismos para describir elementos de la imaginación y de lo real, interesa conocer el pensamiento de grandes mentes que estudian problemas auténticos de la actualidad, para saber desde dónde es que los escritores construyen sus relatos y cuáles son los mensajes que debemos desprender de ellos. Gracias a este rodeo, en este apartado se desarrollan muchas de las dudas que plantea *2666*, tales como: ¿Cuál podría ser el significado de la fecha 2666? ¿Por qué es que Bolaño habla de una lápida misteriosa en un sórdido cementerio ubicado imaginariamente en la avenida Reforma? ¿Los centenares de mujeres muertas que cita Bolaño son, en realidad, una manera de señalar el horror del *homo sacer*, como una figura real y peligrosa para las comunidades marginales que designan los nuevos imperios globalizados? ¿Es realmente imparcial la narración de los escritores contemporáneos? ¿La denuncia es una manera de encontrar redención?

Con azoro, podemos notar que, de una manera similar a la que Carpentier buscaba, por medio del vudú, exhortar a la maravilla como una lógica perfectamente válida para entender y admirar al mundo latinoamericano, Bolaño utiliza el tratamiento del mal como una reflexión para conducirnos a un revés asombroso: la razón, en su más pura manifestación de practicidad y de economía de vidas, almas y cuerpos, ha provocado la matanza sin miramientos de millones de *homini sacri*. Para despojar de banalidad a la tragedia de los miles de hombres y mujeres muertos que se distribuyen en la misma América Latina encantadora, que antes había asombrado a los “decadentes europeos” y a los “estadounidenses sibaritas”¹³, Bolaño, como Carpentier, apela a la literatura para revivir a las asesinadas en Juárez. Con la acumulación desesperante de

¹³Vid. J. Villoro, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, pp. 87-93.

los cadáveres que da cita en sus páginas; con la desazón de los demás personajes que se encuentran en la terrible ciudad de Santa Teresa, o tropiezan con ella; con la ineptitud y torpeza con la que los torvos policías estudian los asesinatos; con la violencia de la narración; y con el asombro de los exquisitos críticos y de la melancólica mirada de Archimboldi, es que Roberto Bolaño intenta darles sepultura a las muertas.

Aquí es donde radica la importancia de los contenidos que se tratan en lo real ominoso. Desde el cometido de formar conciencia a partir de la denuncia, como se verá en las conclusiones, hasta la certeza que representa saber que, al final, las estrategias de Bolaño no se distinguen mucho de los sistemas de desestabilización que empleaba el mismo Carpentier para hacer un frente digno y honorable, con lo real maravilloso, a los prestidigitadores artificiales del surrealismo europeo. Entre la desesperación del relato de *2666* no existe mucha diferencia con los abominables gritos que emite el negro Solimán al encontrar la estatua de mármol cánova de Paulina Bonaparte, y querer revivirla mediante las artes oscuras del vudu;¹⁴ para Bolaño, esas artes oscuras son los sueños de la razón que producen monstruos, y a los que la única manera de encarar es viéndolos de frente, narrándolos con detalle y esparciendo en la obra destellos de humor, ironía y crítica.

Finalmente, al presentar esta investigación, no sólo pretendo sumarme al anhelo que tenemos varios estudiantes de generar crítica seria sobre la obra de un autor contemporáneo sino, además, continuar con la labor de construir una senda que lleve interpretaciones, como las que se presentan en esta tesis, al prístino camino rumbo a la creación de conocimiento. También hay otro deseo, que consiste en acercar a la crítica a los terribles problemas que existen en el acontecer actual y, de este modo, encontrar más

¹⁴ E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 612.

lecturas no sólo a las obras de la nueva literatura, sino también a un acontecer que cada día encuentra menos distinción entre los castigos más tremebundos que se proyectan en las pinturas más tenebrosas, o en las narraciones más crueles.

Capítulo I

Sobre la estética en la literatura latinoamericana de nuestros días. Una reflexión a partir del estudio de 2666

1.1. La obra de Roberto Bolaño en la tradición crítica de la literatura latinoamericana

El estudio crítico de la literatura en América Latina se apoya en aquella tradición que distintos pensadores e intelectuales se han encargado de forjar desde hace al menos un siglo.¹ El testamento que ellos nos dejaron exige el acto de reconocer una misión implícita en la labor de pensar y hacer crítica literaria; dicha empresa, hasta hace algunos lustros, buscó fraguar el espíritu cultural de nuestra América y, de ese modo, construir una hermenéutica capaz de dar sentido a la experiencia de ser latinoamericano. Grandes mentes como las de Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes plantearon teorías y estrategias para entender la identidad cultural, nacional e histórica de América Latina, en las que predominó el interés de confluir la vida nacional con la literatura como un valor de primer orden.

En la búsqueda por dotar de sentido a un espacio crítico donde se reunieran estudios literarios constituidos de texto, contexto, herencia, historia, cultura, lengua en común, imaginación y originalidad, el quehacer intelectual de la época dejó una estela de categorías que es preciso revisar para el presente estudio. De acuerdo con la misión de crear, mediante la crítica, un espacio de confluencia entre política y literatura, Gilberto Freyre con *Casa-grande e senzala* (1933), y Fernando Ortiz con *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), sensibilizaron a los estudios sociológicos de la cultura y, en ese orden de ideas, Ortiz acuñó la noción de “transculturación”, cuyo

¹ La siguiente revisión de la tradición crítica literaria latinoamericana está basada en mi lectura del libro *Descolonizar la imaginación* de Liliana Weinberg.

sentido era desbrozar el proceso de inserción paulatina de una cultura en otra, hasta sustituir las costumbres propias de aquella receptora por las más novedosas. En los estudios de literatura latinoamericana es preciso tener presente dicha construcción de sentido, ya que con ella podemos comprender qué tanto nos parecen locales, regionales o suprarregionales aquellos elementos –dentro de la ficción– que fundan la idea de la nación, o bien, cómo podemos detectar en ellos alguna subrepticia inmersión colonialista.

Tiempo después, Mariano Picón Salas, toma el término antes mencionado para desarrollarlo en su estudio *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural latinoamericana* (1944) y, con ello, examinar de manera más profunda aquellas relaciones entre la literatura y la cultura de dicho continente. El resultado de estos esfuerzos colocó en la mesa de discusión al estudio de la representación de lo real en el hecho literario, de tal manera que no fue sino hasta el estudio de Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la cultura occidental* (1945), que el entorno y el contexto se pudieron dilucidar “*en un mundo simbólico que es al mismo tiempo social y cultural.*”² *Mimesis* fue determinante para comprender hasta qué punto la literatura ilumina la interpretación del entorno que nos rodea, por lo tanto, la siguiente pregunta eje para los estudios literarios latinoamericanos fue: ¿Cómo resolver la relación entre texto y contexto para desbrozar la transculturación?³ Con base en esta interrogante, surge la necesidad de disociar los sentidos de la realidad objetiva del mundo experimentado y de la realidad en la ficción.

Antonio Cornejo Polar trabaja dicha coyuntura en su estudio *Escribir en el aire* (1994) –una de las primeras muestras novedosas del pensamiento crítico

² R. Dalton, *apud*, L. Weinberg, *ibidem*, p. 14. Las cursivas son del original.

³ Esta duda también es adalid del estudio que se presenta.

contemporáneo– y concluye diciendo que aquello que se propone como realidad literaria es en verdad la abstracción independiente del sujeto que así la percibe. Es por ello que el problema fenoménico que plantea el estudio de la literatura conduce a afirmar que “No hay divorcio entre texto y contexto, sino que el contexto está *en* el texto que lo reconfigura y que, en su hacerse, construye también al sujeto que lo hace.”⁴ Esto permite establecer que otra de las categorías fundamentales de la tradición crítica de la literatura latinoamericana es la noción de “símbolo”, o bien, la abstracción del autor, que se puede comprender como “un imaginario compartido y un patrimonio simbólico que nos remite a cierta forma característica de representación del mundo.”⁵ Los escritores que se identifican con esta forma de crear espacios ficcionales participan de una estética que se ha considerado latinoamericana y, al mismo tiempo, emplean esta convención para la construcción de un quehacer crítico del arte, donde predomina un espíritu emancipador, o bien, una superación creativa: “de los muchos modos de colonización de nuestra experiencia histórica” que “nos afirman por la libertad múltiple de la experiencia artística.”⁶ Además, a esta búsqueda por formar un espacio simbólico en común para describir el entorno y la realidad, se unió la lengua como un rasgo compartido por la mayoría de los escritores latinoamericanos y, en ese sentido, también se agregaron las teorías lingüísticas al quehacer crítico y éstas adoptaron la función de los fundamentos de dicha tarea. De acuerdo con los estudios que arrojan las investigaciones de las cuatro categorías –transculturación, mimesis, símbolo y lengua– en los textos literarios, es que podemos preguntarnos si es posible rastrear una imagen de la realidad en nuestra literatura.

⁴ *Ibid.* p. 15

⁵ *Ibid.* p. 17.

⁶ *Ibid.* p. 16-17

La intención por responder a dicha interrogante ha dispuesto una larga lista de obras producidas por escritores que, al paso del tiempo, han adoptado una nueva idea de intelectualidad, la cual se dirige a una comunidad de destinatarios novedosa, en un contexto reciente. Todos estos escritores actuales son el producto de la transición de la vanguardia hasta el modernismo y, después, aquello que se ha considerado como posmodernismo –o posmodernidad–, y justamente es en esta última que la idea de representación del mundo narrado se estrelló en un contexto donde la vida nacional se convirtió en un entorno regido por el mercado. Aquella travesía desestabilizó a las categorías críticas originales y, en este trance, surgieron distintos temas, conceptos y estrategias literarias que, aparentemente, no comparten la misión medular de la tradición expuesta líneas atrás, por lo tanto, surge una crisis en el quehacer de la crítica contemporánea, cuya primera dificultad radica en establecer un punto de partida.

Con el propósito de atender las necesidades recientes de los estudios literarios, obras como las de Roberto Bolaño –especialmente, *2666*– representan un objeto de atención para la crítica hodierna, debido a que en las características que conforman la propuesta de este escritor se encuentran prácticas y estrategias literarias actuales, que reúnen tanto los valores originales de la tradición crítica seria, como los intereses de la nueva generación de escritores y lectores. En este orden de ideas, el propósito principal de estudiar *2666*, en sintonía con la tradición crítica de la literatura latinoamericana, es responder a la duda original que se planteó líneas atrás y añadir un problema teórico más: ¿es posible rastrear una imagen de la realidad en nuestra literatura, aunque ésta sea ominosa?

Sobre esa base, al introducir la obra de Bolaño en dicha tradición es preciso ordenar este análisis en tres fases: la primera, de índole orgánica, exige un rastreo de la

crítica que se ha hecho en torno de la obra del chileno, hasta el presente; la segunda, de naturaleza incorporada, remite al contexto representado en los textos del autor, mediante el tratamiento de sus intereses, valores, espacios simbólicos y resortes temáticos; y la tercera, de la misma naturaleza que la anterior, para rastrear cómo afecta al artista el cambio de paradigma que se manifiesta en la era contemporánea.

En ese orden de ideas, para elucidar el primer enfoque es preciso recordar que, según Edward Said, la crítica literaria moderna se ejerce de cuatro maneras; la primera consta de comentarios, reseñas y artículos publicados en el periodismo literario; en la segunda se encuentra el proceso de formar parte de la historia académica literaria; en la tercera, notamos la inserción de textos como objetos de estudio en los cursos de las universidades; y por último, en la cuarta nos enfrentamos a la teoría literaria, como un intento de cartografiar el pulso de lo que consideramos consagrado.⁷ En el caso de la obra de Bolaño, ya se han cumplido las primeras tres modalidades, pues, poco tiempo después de la muerte del autor, la mayoría de los medios encargados de la difusión y apoyo a la cultura en España y América Latina comenzaron un fuerte movimiento de promoción de los libros del autor chileno, hasta el punto en que personas cercanas a éste buscaron la manera de construir desde homenajes o suplementos dedicados a su memoria, hasta pláticas en museos y plazas públicas,⁸ con la finalidad de iniciar una tradición que, en pocos años, ha comenzado a solidificarse. Me interesa resaltar de manera específica la construcción de una crítica correspondiente a la segunda de las etapas que indica Said, pues creo que es el momento en el que se encuentra actualmente el quehacer de los investigadores interesados por el autor que nos ocupa. De este modo, por tratarse de un impulso generalizado por comentar las incipientes inquietudes que

⁷ Vid. E. Said, "Crítica secular", p. 23.

⁸ Entre estos esfuerzos, está la recopilación que hice en la introducción.

despertó, en un inicio, la obra del chileno, los primeros estudios especulativos intentaron indagar las estrategias de la narrativa de este autor, como es el caso de las recopilaciones de artículos que presentaron Celina Manzoni, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002), y Patricia Espinosa, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003).⁹ Un año después de la muerte del chileno, la editorial Casa Àmerica Catalunya y la Universitat Pompeu Fabra, celebraron las *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*, con el fin de reunir una serie de trabajos académicos donde se manifestara la influencia e importancia de la obra del chileno en Barcelona. La publicación de las memorias de este simposio (2005) permitió establecer, de manera oficial, una senda crítica independiente del mundo periodístico y, de esta manera, abrir paso a un interés genuino por parte de la academia catalana, cuya intención fue la de situar ese ansiado ámbito de pertinencia para el estudio de las obras del autor en cuestión. Posteriormente, Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faveron Patriau publicaron *Bolaño salvaje* (2008), una recopilación compuesta de algunos textos frescos y la reimpresión de otros trabajos presentados anteriormente en la compilación de Manzoni; pero el primer estudio dedicado únicamente al análisis de toda la obra del autor que nos ocupa, a la luz de la filosofía contemporánea, es *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (2009), en el que Chiara Bolognese colocó los primeros peldaños para la construcción de una crítica académica especializada en la propuesta literaria de dicho autor.¹⁰ En esta investigación, Bolognese sugiere una lectura mediada por las perspectivas del mapa, la diseminación, las líneas de fuga y las hiperrelaciones rizomáticas que proponen Deleuze y Guatari, al tiempo que se alinea con los estudios de

⁹ De ambos estudios hablé ampliamente en mi tesis de licenciatura, *op. cit.*, pp. 36-48, por lo que en esta ocasión, con la finalidad de darle mayor prioridad al comentario de nuevos estudios, sólo lo menciono los títulos.

¹⁰ Este trabajo se trata de la publicación de la tesis doctoral de Bolognese. Su aparición ha significado un gesto sumamente valiente y comprometido con la empresa de generar una crítica literaria contemporánea seria y, a su vez, representa el mapa que han seguido otros académicos para la construcción de lecturas que hoy en día se convierten en referentes obligados para hablar de la obra del autor que nos ocupa.

‘literatura fractal’ que presenta Zygmunt Bauman en su teoría de la modernidad líquida. Finalmente, en sintonía con las ideas del mapa y la cartografía, Dunia Gras y Leonie Meyer-Krentler, escriben *El viaje imposible*, una investigación similar a la técnica que siguen las *road-movies*, con la finalidad de presentar un estudio de los espacios que se construyen en la obra, apoyado en imágenes de las ciudades mexicanas en las que Bolaño se inspira para crear los entornos de sus historias.¹¹

Estudios como el de Bolognese y Gras-Meyer han inspirado a otros jóvenes investigadores, pues al menos en la Universitat Autònoma de Barcelona existen ya dos tesis sobre la obra de Roberto Bolaño, en la Universidad Complutense de Madrid hay otras dos, en la Universidad de Chile se hallan once, y en la UNAM tenemos diez. Además, en el 2010 se celebró en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla el primer coloquio dedicado a la obra de Bolaño y, tiempo después, en el 2013, se repitió la experiencia con una versión novedosa del anterior, cuyo propósito fue recordar el décimo aniversario luctuoso del autor, con la lectura de una nueva gama de acercamientos críticos a su obra.¹² Cada uno de estos trabajos se ha preocupado por asemejar una estafeta perenne para el otro, permitiendo que, según las modalidades de la crítica que esclarece Said, el estudio académico sobre la literatura del autor comience a incursionar en la tercera etapa, ya que, en los programas de algunos cursos de

¹¹ Este libro consta de una serie de fotografías realizadas por Siqui Sánchez, correspondientes a los lugares de los que se hablan en *Los detectives salvajes* y *2666*, y cumplen con el propósito de indagar en las relaciones que existen entre el espacio y la ficción.

¹² Ambos coloquios han sido fruto del esfuerzo del Dr. Felipe A. Ríos Baeza que ha producido recopilaciones de artículos críticos sobre la obra de Bolaño, tales como el que se citó anteriormente y I Congreso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño.

posgrado de las principales universidades de España, Chile y México, se incluyen actualmente novelas o cuentos del escritor que nos ocupa.¹³

Al trazar el mapa de la trayectoria que han seguido los estudios sobre la obra de Bolaño notamos que abundan los acercamientos desde el fragmento y la disrupción –tales son los casos de Manzoni y Espinosa–, filosofía contemporánea –como el estudio de Bolognese–, y la intermedialidad –con el trabajo de Gras-Meyer. Estos enfoques exponen las estrategias y resortes temáticos del autor que nos ocupa, en relación con su contexto situacional. Por este motivo, resulta pertinente continuar con la segunda fase del análisis, que consiste en indagar el entorno de las obras del chileno.

Al respecto, según Liliana Weinberg el contexto que rodea al quehacer literario de nuestros días está regido por un espíritu disonante al de los estudios culturales de principios del siglo XX. Por esta razón indica que: “La literatura latinoamericana ha ingresado a un nuevo momento histórico que en lo económico corresponde con las nuevas formas de transnacionalización del capital.”¹⁴ Por esta razón, es importante dilucidar que el orden del mundo ya no se rige por los Estados naciones sino por la lógica del mercado. Esta circunstancia afecta al desarrollo de los países y especialmente ataca a la idea de cultura y todo su campo de acción social.

Para Daniel Bell esta coyuntura se explica con el estudio de la transición entre la época del arte moderno y la era del capital. Bell indica que ambas ideologías, al

¹³ Por citar algunos ejemplos, en cursos de literatura latinoamericana de la UAB, en Barcelona, se incluyen novelas de Bolaño, como es el caso de la materia que imparte la profesora Helena Usandizaga, quien también participó en las *Jornadas Homenaje...* En Chile existió una Cátedra Bolaño en la Universidad Diego Portales y, en el Programa de Posgrado en Letras de la UNAM, se imparte periódicamente un seminario dirigido por el profesor Miguel G. Rodríguez Lozano, especializado en el estudio de literatura contemporánea latinoamericana, donde se estudian algunas obras del autor de *2666*, entre otros acercamientos de la misma índole, que realizan varios profesores de esta institución. En la BUAP, como se mencionó líneas atrás, el Dr. Ríos Baeza incluye textos de Bolaño en su seminario “Literaturas al margen”.

¹⁴ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 224.

principio, se reúnen en un espíritu con características afines: “Ambos han trabajado dinámica e incesantemente la misma masa; no ha habido para ambos, ‘nada sagrado’, y por lo tanto, tampoco ha habido límites en sus vigorosos esfuerzos individualistas, en la irrestricta libertad individual con que demolieron el pasado para renovarlo.”¹⁵ Sin embargo, la trayectoria de estas dos ideologías se separó al momento en que la lógica capitalista promovió que los grupos sociales comenzaran a anular el individualismo, en función de una pragmática pura de organización; y, también, en el instante en que el modernismo atacó dichas premisas con los fundamentos revolucionarios que rescató de las vanguardias.¹⁶ Aunque para Bell esta última corriente es el amanecer del arte emancipado y crítico, también es la semilla de su desacralización, por lo tanto, su desarrollo conduce al esplendor, pero también a la caída del espíritu artístico toda vez que incorpora la lógica de mercado a su sistema de producción.¹⁷

En ese orden de ideas, Octavio Paz explica esta travesía en el arte latinoamericano con base en la relación entre las nociones de ruptura y convergencia. Para el poeta, la ruptura tiene implícita la idea del cambio, como el valor de mayor envergadura para la intelectualidad de principios del siglo XX, porque en la vanguardia fue donde se crearon los peldaños para generar la revolución artística a base de la utopía y la esperanza en el futuro. Por esta razón, la ruptura fue el hito que permitió generar la autonomía del arte y, con ésta, la crítica que fundamentó al espíritu moderno.

¹⁵ D. Bell, “La vanguardia fosilizada”, p. 28

¹⁶ Octavio Paz en “El ocaso de la vanguardia”, desarrollará la importancia de este movimiento para comprender el devenir del arte y la cultura latinoamericanas contemporáneas.

¹⁷ Sobre este tema Peter Berger habla sobre la institucionalización de los valores, entre ellos el arte, como un proceso propio de la era del capital. Asimismo, Touraine hablará de la “desmodernización” y de la “desinstitucionalización” como parte de un mismo ocaso de la época moderna. En este estudio, el enfoque se centrará en la desacralización como el motivo por el que la realidad se convierte en ominosa y miserable.

Por otro lado, la pragmática de la modernidad radica en la convergencia que se manifiesta como el presente continuo, ya que apela a “ese principio invariante que es el fundamento de los cambios.”¹⁸ El artista moderno buscó en esa noción una estabilidad que contrarrestara la furia vanguardista. De este modo, la modernidad tomó a la crítica como el nuevo adalid e hizo de ésta un proceder implacable. Es por eso que las nociones de crítica e institucionalidad se fundieron en el propósito de sostener a la razón como el medio más efectivo para llegar a la verdad, de forma tal que los conceptos cardinales del razonamiento crítico fueron el progreso, la civilización, la revolución, la libertad, la democracia, la ciencia y la técnica.

Sin embargo, como se mencionó, a la par de este espíritu, el mundo ciñó sus instituciones a las leyes del mercado. Al mismo tiempo que la crítica y la razón se erigieron como la metodología más precisa para la comprensión del conocimiento, las instituciones de las que este razonamiento dependía debilitaron su función para adaptarse a las necesidades de la lógica empresarial. Esto derribó aquellos conceptos cardinales de la crítica y la razón, y el entorno se convirtió en una trampa con la siguiente lógica: el espíritu moderno, estandarte de la crítica, depositó su confianza en la institución, sin embargo, ésta última se diluyó en prerrogativas propias del capital, por lo tanto, la modernidad es un periplo que conduce al vacío. En este orden de ideas, Paz al fin concluye que las consecuencias de la ruptura y la convergencia conducen al retruécano constituido por la analogía y la ironía, una paradoja que tiene su origen en el romanticismo y que se reconstituye en la era moderna con la figura del periplo, la divagación, el sinsentido, la carencia de imaginación y la falta de contenido.

¹⁸ O. Paz. “Ruptura y convergencia”, p. 198

A esta era es a la que se le ha denominado posmoderna. Para el poeta mexicano, el espíritu contemporáneo se ha hecho evanescente a fuerza de repeticiones, de forma tal que hay un desplazamiento que conduce al solipsismo.

Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la idea del arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura.¹⁹

Es por eso que Paz también sostiene que la época contemporánea ha perdido substancia y por eso es difícil delimitar incluso su punto de partida y de conclusión, de modo que al tratar de definir lo contemporáneo, desde la tradición crítica, notamos que es una categoría que se adjudica a la producción literaria de casi un siglo.

Así, la evanescencia y la repetición son signos claros de la presencia de un nuevo paradigma del mundo, pues se pasa de una modernidad fundada en un estado dominante, a un estado dominado por el mercado. Tanto Bell como Paz llegan a la conclusión de que el arte moderno ha muerto y lo que queda actualmente es un arte posmoderno, condenado al vacío y la irreverencia.²⁰ En esta nueva era, la imaginación, la originalidad, la tradición y la comunidad dejan de ser los valores que persigue el arte, y ahora la lógica del mercado, la venta, el hedonismo y la individualidad son las nuevas características del quehacer artístico. Esta situación supone nada menos que la escisión

¹⁹ O. Paz "El ocaso de la vanguardia", p. 166.

²⁰ En esta misma sintonía, Alan Touraine comparte las conclusiones de ambos pensadores, pero a la condición posmoderna la llama "desmodernización" y señala que en ella se infiere una desinstitucionalización implícita, en donde se estrellan distintas premisas del pensamiento moderno: el hombre está solo en el ser del deseo, por lo que rompe con su idea de lo sexual; la economía está dominada por el consumismo, de modo que esto se traduce en un consumo comercial; la empresa existe como lugar central del poder de las decisiones, de modo que la nación adquiere los valores de la lógica de la empresa y esto también provoca que las luchas sociales se conviertan en nacionales. Las consecuencias más claras de esta era se traducen en el individualismo y el hedonismo. Ambas condiciones provocan una extrapolación que se convierte en la banalidad de la vida y la desacralización en aras del objeto en sí.

entre el artista y lo sagrado en aras de un nuevo modelo, donde la profanación del arte es una consecuencia de la suplantación de la virtud por el capital.

En este orden de ideas, para hablar de la tercera fase, resulta iluminador el pensamiento de Giorgio Agamben. Este autor busca rastrear cómo el contexto de la era del capital afecta al arte en su *praxis* y, en ese sentido, identificar la pérdida real que sufre este quehacer para desbrozar cuáles son los nuevos rumbos de su hermenéutica. Influida por el pensamiento de Adorno, este filósofo italiano anuncia que dicho desdoro recae en la adquisición de la autonomía artística,²¹ ya que su repercusión se considera una ‘experiencia’ y, al final, sólo podemos disponer del placer como el único efecto que éste produce en nuestros sentidos, lo cual alimenta la tendencia hedonista. Para el italiano, esto representa una crisis de arte que, a su vez, plantea un desequilibrio de la *poiesis*: “Si la muerte del arte es la incapacidad en la [que] este se encuentra para alcanzar la dimensión concreta de la obra, entonces la crisis del arte en nuestro tiempo es, en realidad, una crisis de la poesía, de la *ποίησις*. *Ποίησις*, poesía, no designa aquí un arte entre los demás, sino que es el nombre del *hacer* mismo del hombre.”²² La gravedad de esta aseveración es determinante si consideramos que:

‘toda causa que haga pasar del no-ser al ser es *ποίησις*.’ Cada vez que algo es pro-ducido, es decir se lleva de la ocultación y del no-ser a la luz de la presencia, se tiene *ποίησις*, pro-ducción, poesía. En este sentido amplio y originario de la palabra, cualquier arte –y no solamente el que se sirve de la palabra– es poesía, producción que tiene como resultado la presencia, así como es *ποίησις* la actividad del artesano que fabrica un objeto.²³

²¹ En este sentido, también se alinea a los pensadores que ubican el origen de nuestro devenir artístico en la vanguardia.

²² G. Agamben, *El hombre sin contenido*, p. 99.

²³ *Ibidem*, p. 100.

La verdad en el arte radica en la *poiesis* y se traduce en el pasar del no-ser al ser, por medio de la luminosidad que este proceder despliega. Es por eso que la preocupación sobre la dirección que toma el rumbo del arte, nos dice que, si la crisis de éste radica en su imposibilidad de generar poesía, entonces, el quehacer artístico está impedido para poder dotar de la luminosidad, por lo que se torna hacia las tinieblas y comienza a transitar por el territorio del eterno retorno, que nos lleva a la nada, al reverso y a la negación. Es por esto que el artista se convierte en el hombre sin contenido y, a su vez, su obra representa una serie de retos para los interpretadores, con la finalidad de que éstos logren desprender cuáles deben ser, ahora, las funciones del arte. Por muy crípticas que parezcan las afirmaciones del filósofo italiano, él mismo nos recuerda que el inicio de este pensamiento y de este proceder que se ha adoptado en el mundo de lo artístico está directamente relacionado con el desarrollo de la estética, como disciplina, y del mercado, como el nuevo modelo: “olvidamos que la entrada de la obra de arte en la dimensión estética es un evento relativamente reciente, y que, en su momento, este hecho introdujo un desgarró radical en la vida espiritual del artista, tras el cual la producción cultural de la humanidad cambió de aspecto de manera sustancial.”²⁴ De este modo, la situación del arte está a merced de la estética y, por este motivo, es preciso indagar las consecuencias que el quehacer artístico ha experimentado desde su profanación.

El cambio sustancial al que hace referencia este pensador está relacionado con el encuentro con la nada en lugar de la producción *poiética*, y el ciclo que representa este proceder – éste es: el artista se enfrenta a la nada y es incapaz de arrojarse a ella, por lo tanto, se condena a volver a situarse frente a ella–, son ideas que nos recuerdan mucho al nihilismo de Nietzsche, quien fue el primero en situar al arte en el eterno retorno y en

²⁴ *Ibid*, p. 103.

la idea de voluntad de poder. Para el filósofo alemán, la entrega del hombre hacia el arte tenía que ser forzosamente un aherrojamiento al frenesí dionisiaco, del que sólo prevalece la destrucción; por lo tanto, el espacio que puede quedar después de la catástrofe, implica el encuentro con el terror y ésta debe ser la única suerte del artista.²⁵ De este modo, la idea del nihilismo, tan popular en nuestros días, nos lleva a concluir que en el arte no sólo encontramos luz, sino que también podemos encontrar una verdad sórdida, cuyo afán no sea el querer construir desde la luminosidad, sino desvelar que detrás de lo bello también se puede esconder lo monstruoso.²⁶

Esas tinieblas, nos hacen pensar que el arte se encuentra, entonces próximo a un desastre; pero lejos de creer que ese es su único destino, o bien, determinar que la condición posmoderna y la escisión del hombre nos llevan a la ruina, es pertinente replantearse cuáles son los aspectos que resulta necesario buscar en las obras artísticas actuales, con la finalidad de encontrar lazos que nos permitan construir un estado de la cuestión pertinente para la discusión de las mismas.

Nuevamente, Agamben nos indica que la situación del arte se encuentra suspendida:

El problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales [...] lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad. Sólo la obra de arte le asegura una fantasmagórica supervivencia a la cultura acumulada.²⁷

²⁵ *Vid.*, p. 142.

²⁶ Este será un tema que desarrollaré con mayor atención en el siguiente capítulo, pues ahí es donde se hablará con profundidad de lo siniestro y lo ominoso.

²⁷ *Ibid.*, p. 182.

A la luz de estas palabras, podemos reconocer que nos encontramos en un momento de inseguridad que, tanto Valeriano Bozal como Agamben consideran que puede ser representado por el estudio que hace Benjamin del *Angelus Novus* de Klee, en donde dicha pintura simboliza el destino de la historia de la humanidad, encarnado por la figura temblorosa y aterrorizada de este peculiar ser alado. Ambos filósofos, en sendos estudios, creen que Benjamin tenía la intención de demostrar que hay un sentimiento que no logra conciliar el arte, que es el de la sensación de una pérdida de la Historia y, en consecuencia, los valores de la cultura de nuestro tiempo, como la identidad, por enunciar un ejemplo; y, a la vez, desde sus respectivos análisis, los dos pensadores postulan que, el resultado de esta situación, es lo patético, y esto adquiere importancia en el fenómeno de construcción de la estética contemporánea, en la medida en que “forma parte de una experiencia que es *nuestra*”²⁸. Al recuperar este sentimiento, el filósofo español retoma el concepto de ‘lance patético’ de Aristóteles, quien lo define como “una acción destructiva o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.”²⁹ Asimismo, Bozal da un paso más y propone que lo patético, según el tratamiento que le da Kierkegaard, y el significado que refiere Aristóteles, es la categoría estética de la modernidad: “La experiencia estética que no pretende encontrar sustitutos de aquellos que se han perdido, que, por lo contrario, asume la condición de ‘propio creador’ y no puede, por tanto, justificar sus actos en otras instancias, es la experiencia de lo patético: ésta es la categoría estética de la modernidad.”³⁰ Por estas razones, podemos deducir que la condición moderna es patética, porque resulta patético que el hombre se mantenga escindido de su pasado, al tiempo de su Dios y, por último, de sí mismo. Dada tal paradoja, no es sino en la

²⁸ V. Bozal, *El gusto*, p. 154.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibid*, p. 156.

reconstrucción de su sentido que el hombre moderno –y, por consecuencia, posmoderno– puede encontrar su condición de sujeto trágico y, a su vez, comprender que el mundo en el que ahora vive se compone de escombros; por este motivo, no queda otra senda más que la de crear nuevas bases para poder fundar su existencia y la posibilidad de vivir en ella el “precario extrañamiento estético”, según Agamben, con el fin de que la construcción de un nuevo modelo, le dote de un ámbito de pertenencia adecuado.

De esta manera, las características que se han reunido para hablar del arte contemporáneo, según los pensadores que he relacionado, son el terror, la negatividad, la oscuridad, la experiencia de lo patético –‘el lance patético’ y sus estrategias en la ficción– y el nihilismo; aspectos que, de manera general, la crítica a la obra de Bolaño, ha señalado como los resortes de sus obras, porque forman parte del contexto que busca representar.

Estas categorías, manifestadas a partir de “Fragmentos, repeticiones, saturaciones y efectos de hiperrealidad que refuerzan una novedad que ya desde el momento de multiplicarse se manifiesta como la misma”³¹ son lo que Beatriz Sarlo reúne como estrategias de la literatura latinoamericana de nuestros días y responden al interés medular de la tradición crítica latinoamericana original, que consistía en relacionar al texto con su contexto y representar simbólicamente esta realidad en el hecho literario. Asimismo, de los textos críticos destinados a formar una raigambre de tradición académica para el estudio de las obras de Bolaño, se rescataron la fragmentación, disrupción, premisas de la filosofía contemporánea –como rizoma, territorialización, liquidez, etc.– e intermedialidad, para trabajar los resortes temáticos

³¹ B. Sarlo, *apud* L. Weinberg, *op. cit.*

del chileno y, como se ha visto, se corresponden con las nuevas categorías de estudio de la literatura hodierna, Por esta razón, lejos de ser nociones que anulen o sustituyan a los puntos cardinales de la intelectualidad latinoamericana de principio de siglo, en este estudio se propone reunirlos en la confluencia de su función, dentro de un entorno que es ominoso.³²

Es por eso que, la nueva comunidad de autores, escribe en un entorno donde la congregación actual de lectores también nota el cambio de paradigma que este texto se ha encargado de desarrollar. De este modo, la literatura que surge en la segunda mitad del siglo pasado es empática con la recurrencia a temas y estrategias como los ya mencionados, de forma tal que el cambio que se ha producido en el sistema de preferencias busca generar un *topoi*, o un patrimonio simbólico, en donde se reconoce que ahí se encuentra también la verdad de su acontecer cultural, del mismo modo que la tradición de la crítica literaria lo encontraba en la confluencia entre literatura y vida nacional. La búsqueda por crear un mito a partir del simbolismo que supone el hecho literario y, además, la sensación de que éste construyó una territorialización³³ de la historia latinoamericana es aún el anhelo de obras como *2666*.

El problema crítico de la inserción de Bolaño a la crítica literaria tradicional es un proceder necesario para conocer el camino del arte actual y las problemáticas de su contexto, ya que el apuro estético con el que se lleva al plano literario dicho propósito ha cambiado. Éste es correspondiente al espíritu del arte melancólico que se ha volcado hacia las sombras. Autores como el chileno son frutos de la nostalgia por la pretensión de crear de la memoria un mito, de manera que se han convertido en detectives en

³² Tal idea se recuperará cuando se presente la idea de lo real maravilloso como la puerta de entrada a lo real ominoso, el infierno contemporáneo de la era moderna.

³³ Este concepto lo tomo del sistema de pensamiento que proponen Deleuze y Guattari.

búsqueda de una nueva noción de identidad cultural, aunque ella sea la figura de una realidad ominosa que es preciso denunciar. La creación del gusto por esta clase de propuestas ha ilustrado algo similar a lo que Deleuze y Guattari llamarían ‘línea de fuga’. Es por eso que resulta pertinente delimitar que, mediante estudios de la literatura latinoamericana contemporánea, podemos entender la crisis del arte que se refleja en nuestros días y, al mismo tiempo, dilucidamos que su función se encuentra en el proceso de crear otra manera de reflejar los intereses del momento histórico que viven los creadores y los destinatarios, al partir de un quehacer en el que, no necesariamente, asistimos a la necesidad de reinterpretar la belleza como la categoría fundamental del arte, sino que comenzamos a entender por qué para Rilke “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.”

1.2. De lo real maravilloso a lo real ominoso³⁴

Al hablar del problema de la crítica académica en torno a Bolaño y la crisis del arte que se vive en nuestros días, surgen nuevas situaciones por las que nos preguntamos desde dónde emprender los estudios literarios actuales e, incluso, de qué manera reunirlos y clasificarlos en el entorno de un quehacer artístico en las tinieblas, al que Agamben, influido por Nietzsche, sitúa en el círculo del eterno retorno.

En sintonía con esta preocupación, para Pierre Bourdieu el acto de definir la función del arte contemporáneo –y con ello la literatura– implica reconsiderar el espacio en el que se asumen las ideas estéticas de nuestros días, mediante un llamado a la

³⁴ Este es un tema que menciono en la tesis de licenciatura y que desarrollo a partir de las impresiones que, en aquél momento, me parecían las más importantes para el análisis de *2666*. La repercusión a la que pretendo llegar en el desarrollo de este rubro, busca, además de retomar aquello que se considere pertinente de mi investigación anterior, profundizar mucho más en las consecuencias que representa el estudio de lo ominoso.

consciencia que permita ubicar la función del arte al servicio del mercado. Esta circunstancia coloca en tensión la aseveración de Kant, que indica que el juicio estético es desinteresado, pues, la relación entre artista y destinatario se convierte en una díada constituida por productor y consumidor.³⁵

Al plantear tales condiciones para la transmisión del arte y su función, se nos presenta nuevamente la complicada relación que existe entre el centro y la periferia, pues es en el sector de quienes tienen los medios capitales para el consumo del arte, donde se establecen los deslindes necesarios para designar cuáles son las obras de calidad; mientras que el cinturón que rodea tal pléyade es ignorado por los organismos centrales del gusto, eludiendo los movimientos que ahí se gestan, y que buscan, por medio del arte, generar identidad, reconocimiento y dignidad.

Con base en esta circunstancia, se debe considerar que, dentro de este espacio, es muy difícil distinguir una relación de *Einführung*³⁶ que no esté influida por los designios de los dispositivos de poder, por lo que se establece una condición que profana al universo del arte y sitúa al artista en la condena de vivir un rompimiento que implica, por un lado, pertenecer a un mundo lleno de exigencias naturales y sociales, y por el otro, también formar parte de esa otra dimensión alterna que representa la creación de la obra estética, y a la que transporta el quehacer artístico.

³⁵ Aunque esta misma relación se dé desde el momento histórico en el que surge el mecenas, la situación que se presenta en la actualidad dista mucho de funcionar con las mismas reglas que en aquél momento, pues, en una realidad en la que el capital económico goza de una importancia demoledora, los artistas contemporáneos deben participar en toda una maquinaria de mercado.

³⁶ Los teóricos de la *Einführung*, entre los que Theodor Lipps (1851-1914) es la figura más importante, consideraron que la experiencia artística consistía en la proyección de la vida del yo sobre una persona y objeto externo. El placer estético deriva, para Lipps, del hecho de que yo gozo de mí mismo en un objeto sensible distinto de mí: es decir, me encuentro a mí mismo en el mundo externo, me experimento, me siento en él.” Mario Perniola, *La estética del siglo veinte*, p. 28.

Como se comentó en el desarrollo del párrafo anterior, en el arte de nuestros días se reconoce la imposibilidad de reunir ambos planos de la experiencia –el de la historia y el de lo sagrado– y, es por eso que se vuelca hacia la nada. En América Latina, durante el siglo pasado, los artistas propusieron varias maneras de conciliar tal ruptura entre el arte y la historia, es por eso que nos encontramos con una serie de intentos por crear interpretaciones, cuyo fin fue solventar la necesidad de fundar un pensamiento y una historia emancipados de la tendencia eurocentrista.³⁷ Como el resultado de esta labor, en el quehacer literario se generaron movimientos cuyo propósito ha sido encontrar los fundamentos que dieran expresión al deseo de construir la identidad cultural de Latinoamérica, es así que los valores privilegiados para la consumación de este cometido fueron la originalidad y sentido de convicción por reivindicar a la patria.

Por consiguiente, de todas las ideas que se presentaron para asignar la definición de la literatura latinoamericana en el siglo XX, deseo centrarme en la construcción de sentido a la que Alejo Carpentier denominó ‘lo real maravilloso’.

En palabras de Jean Franco: “No es tanto una ‘escuela’ literaria como una convicción sostenida por cierto número de autores de que la ‘realidad’ americana tiene un carácter distinto de la de Europa.”³⁸ Junto con el escritor cubano, se unieron a esta corriente el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el paraguayo Augusto Roa Bastos. En lo real maravilloso se reúnen una serie de características, tanto extraordinarias como

³⁷ Para una revisión más detallada de la trayectoria crítica y de los mecanismos que se formaron para delimitar los espacios de convergencia y de periferia en el quehacer cultural de Latinoamérica, es importante remitirse en primer orden a *Ciudad letrada* de Ángel Rama, ya que en ella el uruguayo, brinda pistas para entender la historia de la crítica, de la cultura y de las instituciones latinoamericanas. En este estudio, el enfoque se llevará a cabo sobre cómo la ciudad otrora letrada, es la ciudad real, la cual se encuentra profanada y escindida por la lógica del capital, hoy en día denominada, de la globalización.

³⁸ Franco, J. *Historia de la literatura latinoamericana a partir de la independencia*, p. 361.

barrocas, a las que Carpentier atribuye la naturaleza de la idiosincrasia de América Latina y, por lo tanto, su reflejo en la literatura. Para este escritor:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de una realidad, (el milagro), de una revelación de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a modo de ‘estado límite’.³⁹

Para comprender mejor de dónde es que surgen las ideas que constituyen ‘lo real maravilloso’, es importante desarrollar cuáles son las premisas principales. Como el cubano señala en los dos ensayos donde desarrolla dicho concepto, la posibilidad de realizar viajes al Lejano Oriente amplió su sensibilidad frente a los territorios desconocidos, pero, al mismo tiempo, le recordó que las peculiaridades que dotan de una visión singular al pensamiento en nuestro continente, son incomparables a las del resto del mundo y, además, inimaginables para las capitales europeas del gusto. Es por eso que Carpentier considera que en ‘lo real maravilloso’ podemos reunir la esencia de todas las características de la historia de América Latina, desde un punto de vista donde se reivindique todo aquello que se había considerado poco racional o, incluso, salvaje, por parte de la visión eurocéntrica. Por principio, entre esta recolección de valores de la identidad latinoamericana, se encuentran el tratamiento de los temas que se relacionan con los mitos fundacionales,⁴⁰ la importancia de lo sagrado sobre lo profano – específicamente, la inserción del mundo de la santería y el vudú en el gobierno de Haití,

³⁹ Carpentier, A., “Lo real maravilloso americano”, en *Ensayos selectos*, p. 118. Asimismo, es interesante contraponer esta definición con la de Tzvetan Todorov que se citará más adelante.

⁴⁰ Carpentier recuerda aquí libros cosmogónicos prehispánicos como el *Popol vuh*.

representado por la rebelión que suscitó Mackandal⁴¹ – y la presencia de lo barroco en el mestizaje de españoles e indígenas, durante la época de la colonia.⁴² Para el cubano, esto representaba una verdadera línea de fuga, en oposición a los surrealistas europeos, quienes también enaltecían la maravilla, pero desde un trasfondo distinto, pues según Franco:

[...] lo hacían como reacción ante una sociedad industrializada que había impuesto sus normas grises y mecanizadas. Tanto Asturias como Carpentier estuvieron en París durante los años del movimiento surrealista, pero ambos interpretaron lo ‘maravilloso’ de una manera que es sustancialmente distinta de la de los surrealistas o de la de ‘lo real maravilloso’ del futurista Massimo Bontempelli.⁴³

Carpentier erigió su construcción de sentido como el fundamento que se requería para realizar una comprensión cabal de la identidad cultural latinoamericana e, incluso, en su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, señala la complejidad con la que se relacionan los elementos que dotan de real y auténtica a la cultura del continente. Es por eso que, en el resultado conclusivo de la argumentación del cubano, sorprende encontrar la reunión de comparaciones de lo maravilloso medieval español con la naturaleza indómita de nuestro territorio, como es el caso de la cita que recupera de Bernal Díaz del Castillo, donde se dice que, tras la visión de las asombrosas ciudades precolombinas, sólo se pudo encontrar parangón con los increíbles palacios que se describen en los libros de caballería del Amadís de Gaula; y, a su vez, también asombra que, en su afán por restituir el enorme valor del pensamiento prehispánico, indague el planteamiento de las incógnitas milenarias que inspira la descomunal fachada de Mitla,

⁴¹ Aquí, habla de François Mackandal, el líder de la rebelión en Saint-Domingue, Haití, en el año 1758. El influjo de este personaje histórico es tan fuerte en el escritor cubano que, incluso, desarrolla parte de su vida en *El reino de este mundo* (1949).

⁴² En este punto, se centra en la fachada de la iglesia de Tepoztlán, en Puebla, México.

⁴³ Tal afirmación entra en disidencia con lo que dice Celina Manzoni en el prólogo a los ensayos de Carpentier, pues ella sí considera que se puede recuperar ‘lo real maravilloso’ de Bontempelli. En este trabajo, me inclino a pensar que Carpentier le da un giro distinto al surrealismo europeo, aunque no poseo datos suficientes para afirmar o discrepar, sobre si éste pudo haber influido en el pensamiento del cubano.

cuya representación, para el escritor de *El reino de este mundo*, es un eterno continuo, y la considera uno de los paradigmas más precisos para indicar hacia dónde conduce la parábola del espíritu barroco.

Incluso, sorprende que, de manera escandalosa, la ambición de ubicar en lo real maravilloso toda clase de posibilidades llevara a Carpentier a comparar con desdén el argumento de *Macbeth* –como el fruto de una cavilación en la imaginación shakesperiana– con la realización de un acontecimiento histórico verdadero en Latinoamérica. Con este argumento, el cubano insistía en demostrar que en la cultura de América Latina ya habíamos vivido toda clase de problemas teóricos que la mente de los europeos apenas buscaban resolver, pues nuestra historia documentaba varios sucesos en los que se mostraban los rincones oscuros de la naturaleza humana y, la experiencia de haberlos superado, otorgaba autoridad al pensamiento latinoamericano de la emancipación:

Finalmente hay personajes mucho más interesantes, de segundo plano, en nuestra historia del siglo XIX, personajes que dejan muy detrás de sí a pequeños reyes escoceses del tipo de Macbeth. Hay un dictador latinoamericano, a mediados del siglo pasado, que después de haber tenido un comienzo brillante, es agarrado por una fobia de la traición, de la persecución, y sistemáticamente se va deshaciendo de sus ministros más fieles, de sus mejores generales, de sus parientes, de sus hermanos, de su propia madre, hasta que queda ya completamente solo, en lo alto de un monte, rodeado de un ejército de lisiados, de ancianos y de niños.⁴⁴

La esperanza en lo real maravilloso aparentó ser una solución inexorable a la preocupación por alcanzar independencia y reivindicación en la manera de ser de la cultura de América Latina, pues, para dotar de rigor academicista a su estudio, Carpentier reunió todas sus impresiones tomando como base el trabajo de grandes

⁴⁴ Carpentier, A., “Sobre lo barroco y lo real maravilloso”, en *op. cit.*, p. 151.

intelectuales, forjadores de la filosofía latinoamericana, como Simón Rodríguez, quien, según el cubano, su función pedagógica resultó tan importante, que fue el único en llevar los preceptos del *Emilio* de Rousseau⁴⁵ a la práctica, en una pequeña localidad denominada Chuquiasca. Además, tras su andamiaje por solidificar su tesis en los estudios de literatura, Alejo Carpentier logró llevar sus convicciones al plano oficial, pues participó activamente en la Revolución Cubana y esto le permitió entrar al parnaso de los intelectuales-políticos de su tiempo.

Pero como lo hemos visto en el apartado anterior, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las desilusiones a donde condujeron los traspies del progreso latinoamericano hicieron que entrara en detrimento el anhelo por encontrar un espacio en donde se reconciliaran, tanto el proyecto de construir una historia, como la formación de una identidad para nuestro continente, ambas como el resultado de la consolidación de las instituciones estatales, que habían sido transformadas por los movimientos sociales de la época. Esta situación benefició en gran medida a los intereses de la lógica del mercado, y se buscó aniquilar a todo foco de comunismo en los territorios colindantes, de modo que la política americana del miedo infectó toda clase de estructura, tanto cultural como política, convirtiendo a muchos de los Estados de América Latina en gobiernos militares. Es por eso que “Términos como ‘identidad’, ‘responsabilidad’, ‘nación’, ‘futuro’, ‘historia’ y hasta ‘latinoamericano’ hubieron de ser repensados.”⁴⁶

⁴⁵ Vid, *Ibidem*.

⁴⁶ Franco, J., *Decadencia y caída...*, p. 23. Es importante mencionar que la discusión sobre la identidad latinoamericana y sus problemáticas, ha sido abordada con rigor e inteligencia por Antonio Cornejo Polar, en su artículo “Para una teoría literaria hispanoamericana: un debate decisivo”, quien apuesta por una construcción de un sujeto heterogéneo que se fundamente en la historia de Latinoamérica, marcando un deslinde con respecto a la posmodernidad.

Así, el ambiente bélico no se cernió sólo para cualquier manifestación comunista como un enemigo de la paz y la libertad, señalado por los Estados capitalistas, sino que también, para rematar, se combatió a cualquier clase de disidencia que se presentara en la cotidianeidad, por lo que *hippies*, indígenas, estudiantes y mujeres⁴⁷ se convirtieron en sujetos eliminables o, en palabras de Agamben, *homo sacer*⁴⁸. De este modo, según Franco:

El proyecto secular iniciado por la Ilustración alcanzó su culminación en el mundo desencantado de estos Estados represivos tecnológicamente avanzados. Cuando la gente se vio buscando tumbas sin nombre e intentando identificar a sus hijos o padres en las pilas de huesos, se encontró ante la retorcida naturaleza de la lógica del capitalismo tardío, en el cual la vida humana, especialmente en el Tercer Mundo, tiene escasa importancia.⁴⁹

Por esta razón, al ser Latinoamérica un territorio donde la aparición de escisiones y diferencias sociales se han vuelto el estado común de su devenir, la lógica del capitalismo que menciona Franco echará raíces profundas en el arte que anhela la aniquilación y en el imaginario de los escritores de nuestros días. De este modo, podemos imaginar al espacio que media entre lo real maravilloso y sus movimientos predecesores “como una forma de re-encantamiento, como un desafío a la hegemonía cultural europea, como una resolución cultural a la diferencia racial, pero siempre bajo la sombra ominosa de la inminente disolución de su fundamento.”⁵⁰

⁴⁷ No es que la mujer se convierta en blanco de aniquilamiento a causa de su disidencia con la norma; más bien, el poco valor que se le ha asignado en la cultura, a causa de que los muchos focos de machismo ancestral de América Latina han permitido una subrepticia despenalización al maltrato y asesinato constante de mujeres, por lo que convierte su figura en sujeto eliminable. 2666 es un llamado a la ética para la resolución de esta siniestra situación.

⁴⁸ Sobre este peculiar y sombrío sujeto político se hablará en el párrafo siguiente.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24. De la consecuencia que el pensar que hay vida sin importancia, potencialmente ‘matable’, se hablará con mayor detenimiento en el apartado siguiente.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 218.

Aquella raigambre de los autores interesados en profundizar la crítica al estado de guerra perenne en las dictaduras latinoamericanas tendrá como primer exponente a Miguel Ángel Asturias, con su brillante novela *El señor presidente* (1947). En sus páginas, el guatemalteco expone el efecto fatal que tienen los excesos del presidente Manuel Estrada Cabrera en el sufrimiento de sus víctimas. Asturias dota a esta obra de una multiplicidad de perspectivas y, además, deja al lector la responsabilidad de disociar entre la realidad y los sueños de los personajes. Con esta novela, se siembra la semilla de una estela de narraciones que tratan el mismo contexto y, al tiempo, ocupan el espacio novelesco como un acto de prospección, en el que no sólo se justifica el quehacer artístico, sino también el compromiso político, social y humano, con el mundo que las rodea. A dicha estela se unieron *El yo supremo* (1974) de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez y *El recurso del método* (también en 1974) de Alejo Carpentier.

Sobre aquella última, este escritor cubano discurre sobre los excesos, la ausencia de ley y las injusticias de los gobiernos dictatoriales latinoamericanos, ya sin la fascinación o reencantamiento producidos por las prerrogativas de lo real maravilloso. En su lugar, el autor de *El recurso del método* habla de un fenómeno peculiar: la extraña pero cautivadora atracción hacia la figura del pícaro, como antihéroe que logra vencer todos los obstáculos y cumplir sus metas, sin importar los medios. A esta fascinación la nombra “la picaresca del dictador” y, después, tal ímpetu abarcará un alcance mayor y será “la picaresca del poder.” En el desenvolvimiento de su protagonista, el Primer Magistrado, Carpentier depositará toda la crítica hacia aquél “tirano ilustrado”, un complejo personaje que combina una peculiar sensibilidad artística desprovista de escrúpulos.

Los alcances excesivos de este dictador serán frenados únicamente por “El estudiante”, cuya figura representa a la juventud hispanoamericana que encuentra en la revolución la conciencia de una meta y no un fin utópico. Con base en un empleo cuidado de la ironía, Carpentier pone al descubierto la ambivalencia del método cartesiano y encuentra en ello dos posibles resoluciones de su pragmática: la primera es el encuentro con una verdad objetiva y aparentemente indiscutible; y la segunda es la validación de métodos altamente científicos que banalizan la vida, la convierten en objeto puro y la colocan en estado de vulnerabilidad, en aras del descubrimiento de una mejor raza –como el caso del nazismo– o bien, al servicio de lógicas mercantiles, donde el valor es el consumo. Es por eso que para el cubano:

Si Descartes propone un método, un discurrir que le lleva a penetrar la verdad sobre sí mismo (*cogito, ergo, sum*) y sobre las cosas (el orden del universo), *El recurso del método* propone un recurrir a expedientes y subterfugios que buscan ocultar la verdad, la autenticidad del hombre y de las cosas, lo cual conduce, inevitablemente al desorden y al caos.⁵¹

Es por eso que, en lo real maravilloso hay un puente que conduce a lo real horroroso,⁵² ya que en el vértigo de las listas, la burocratización de los procesos –al más puro estilo de Kafka–, la nula conciencia de la miseria y en la glorificación a “aquél personajillo culto y gracioso [que se transforma] primero en el político anunciador del politiquero. Después en el presidente de las elecciones amañadas, después en el general de los cuartelazos y, finalmente, civil o general, en el dictador” estriba aquella realidad desordenada, caótica y ausente de ley; nada menos que la tierra maravillosa ubérrima que engendró la maravilla, pero que terminó alumbrando al horror.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Término también acuñado por Carpentier, que se recuperará en páginas siguientes.

Sobre esa base, la trayectoria esbozada por los esfuerzos críticos de Alejo Carpentier permitió la elaboración de un nuevo símbolo que incluyó al caos político y social, en la agenda de las categorías y temas propios de la tradición original. Actualmente, este entorno se ha encrudecido cada vez más y, lejos de aproximar lo maravilloso al lente de la crítica, la prospección misma de la díada tradicional “contexto en el texto” requiere de una proyección más cercana de lo real, dentro del hecho literario.

Justamente en obras como las de Roberto Bolaño encontramos una interpretación crítica de este acontecer. Lejano a las repeticiones y banalidades de la era moderna⁵³ el escritor que nos ocupa se aparta del sentido original de aparatos estéticos como el de “lo real maravilloso” y aborda lo horroroso con imaginación. Tanto Bolaño, como sus coetáneos, establecieron una disidencia radical de sus predecesores, una confluencia regida por el principio de que “Toda renovación pasa por un parricidio.”⁵⁴ No obstante, para poder introducir esta propuesta, es preciso revisar puntualmente cuáles son los aspectos que les han resultado espurios a tal generación, al momento de criticar la construcción de identidad cultural en la literatura latinoamericana.

En mi tesis de licenciatura cité el artículo, “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”⁵⁵ de Juan Villoro, con la intención de demostrar, por medio de las palabras de un autor contemporáneo a Bolaño, cómo se experimentan, además de la crisis del arte, dificultades para reivindicar los rasgos que definen a la literatura de nuestro continente. Retomo esta referencia para recordar que, desde la

⁵³ Concepto que se desarrolló en el párrafo anterior.

⁵⁴ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁵ Villoro, J., “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, pp. 87-93. Aunque el análisis del Villoro está inclinado a la crítica de aquello que se conoció como “el realismo mágico”, el desarrollo de su pensamiento permite entender con claridad cuáles son las áreas más débiles de las corrientes literarias latinoamericanas de mitad del siglo XX.

claridad del desarrollo que emprende Villoro, nos hacemos conscientes de que aquellas características sobrenaturales que configuraban una manera de entender el devenir mítico de nuestra cultura han caído en una confusión que, en la actualidad, muestra que existe una falta de verosimilitud en estos discursos, por parte de los lectores actuales. Tal reflexión, aunque originalmente ataca con firmeza a lo que se conoce como “realismo mágico”, conduce a una crítica audaz a la apoteósica realidad de lo real maravilloso.

Para Villoro, el acontecer actual, ya no responde a ese peculiar “estado bruto, latente y omnipresente”⁵⁶, de todo lo latinoamericano que se reunía en la construcción de sentido de Carpentier. Por lo contrario, y en franca oposición a lo que se ha denominado como ‘realismo mágico’⁵⁷, señala: “El exotismo existe para satisfacer la mirada ajena. Uno de los resultados más graves y más sutiles del eurocentrismo es que, en busca de lo ‘auténtico’, privilegia lo pintoresco.”⁵⁸ A su vez, para el escritor mexicano, comienza a resultar tan arcaico pensar que nuestra realidad se representa únicamente con la reunión de impresiones maravillosas en la cultura, que denomina como “utopía del atraso” a esta propuesta de legitimación, y la imagina como la mirada milenaria de un fósil de dinosaurio. Más aún, Villoro considera que, al cristalizar la identidad de lo latinoamericano en la estética de lo maravilloso, se promueve que la lectura de ésta, en el resto del mundo, caiga en lo que Edward Said denomina la ‘retórica de la culpa’, asistiendo a la creación de un estereotipo indigno:

⁵⁶ Carpentier, A. “Del barroco a lo real maravilloso”, p. 56.

⁵⁷ Al mencionar a esta otra corriente, no doy por sentado que se trate de un sinónimo de ‘lo real maravilloso’. Sin embargo, aunque en su artículo Villoro demuestra mayor resistencia para el ‘realismo mágico’, no deja de ser crítico con la corriente propuesta por Carpentier y sus consecuencias, pues afirma que, aunque este autor y García Márquez hayan creado perspectivas estéticas auténticas, muchos de sus sucesores han utilizado su herencia como una fórmula de éxito.

⁵⁸ J. Villoro, *op. cit.*, p. 89.

El aborigen no es un ser inferior, sino distinto. Sin embargo, está obligado a ser distinto en forma unívoca, como custodio y garante de la alteridad. No se espera que Viernes haga sumas y restas más precisas que las de Robinson, sino que lo adoctrine con saberes trascendentes, desconocidos, seductoramente prelógicos. El mito de Viernes sufre así una inversión antropológica: su superioridad se funda en la rareza.⁵⁹

Finalmente, Villoro considera que, al fomentar la visión de la realidad mágica en Latinoamérica, los europeos se convierten en sibaritas que esperan encontrar en ésta una especie de parque temático, similar al de *Jurassic Park*:

Uno de los negocios más seguros del momento sería la construcción de una Disneylandia del rezago latino donde los visitantes conocieran dictadores, guerrilleros, narcotraficantes, militantes del único partido que duró setenta y un años en el poder, mujeres que se infartan al hacer el amor y resucitan con el aroma del sándalo, toreros que comen vidrio, niños que duermen en alcantarillas, adivinas que entran en trance para descubrir las cuentas suizas del presidente.⁶⁰

Es así que para el escritor mexicano, la única manera que tenemos para resistir a tal desastre es replantear, con justicia y de manera real, la construcción de los fundamentos de la tradición dinámica que constituyen a las comunidades de América Latina, por lo que, su texto es, sustantivamente, un llamado a buscar, mediante el arte, una reivindicación de las ideas de patria e identidad, donde se representen los elementos que, lamentablemente, también la integran.

Según Celina Manzoni, en su prólogo a los ensayos de Alejo Carpentier: “Ni siquiera los acontecimientos que constituyeron *lo real horroroso latinoamericano* de los años sesenta en adelante, una expresión que él mismo trae a la conferencia de Yale, lograron quebrar sus convicciones ni su confianza en lo real maravilloso.”⁶¹ Sin

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ Manzoni, Celina, “Prólogo”, en A. Carpentier, *op. cit.*, p. 18. Las cursivas son mías.

embargo, la realidad horrorosa de la que adquirió conciencia el escritor cubano –con su crítica a la dictadura y al desastre de mundo que se dilucidó con los excesos del poder– se fue afianzando en el acontecer habitual del territorio latinoamericano. Jean Franco denomina a este quiebre en la construcción de la utopía –del cual se ha dicho que surge aquello a lo que llaman ‘distopía’⁶²–, un ‘costumbrismo globalizado’.⁶³ “El *costumbrismo* fue una respuesta del siglo XIX a la modernización. Pero mientras que en el siglo XIX las viejas costumbres podrían mantenerse como pintorescos anacronismos al borde de la desaparición, los textos contemporáneos son postapocalípticos, reflejan el horror de las clases medias ante la implosión de todo su mundo cultural.”⁶⁴

Este tipo de costumbrismo tiene su referente en el enfoque teórico de Ulrich Beck sobre la globalización, ya que en la era del capital, la individualización se convierte en un fenómeno tan determinante que la idea propia de comunidad se hace evanescente y, por lo tanto, su presencia en el mundo se convierte en una mezcla imbricada de Estados y actores transnacionales. Esta era, en donde predomina la levedad, impunidad, desorden y carencia de estructuras, es el momento en el que el capitalismo pierde el control de sus órganos, no obstante, su proliferación funda su modelo en todo el mundo, convirtiendo al globo en una doctrina plural pero que no incluye a la noción de Estado.⁶⁵

Sobre esa base, es que notamos que en las últimas décadas el problema de la violencia como un elemento cotidiano, o bien, como un mecanismo de control

⁶² El término ‘distopía’, acuñado en el siglo XIX por John Stuart Mill, alude a las sociedades postapocalípticas, representadas frecuentemente en la literatura de la ciencia ficción y en el cine americano contemporáneo. No pretendo apoyar mi análisis en este término, pero lo menciono con la finalidad de señalar que conozco la discusión en la que se suele utilizar.

⁶³ En relación con esta categoría, también propondré la de ‘vertedero’ de Daniel Castillo Duarte, más adelante.

⁶⁴ Franco, J. *op. cit.*, p. 290.

⁶⁵ Este tema será desarrollado en el capítulo III. *Vid.* U. Beck, “Entre la economía y la individualización, el estado nacional pierde su soberanía ¿Qué hacer?” p. 25

recurrente por parte de lo que queda del Estado, se ha convertido en una preocupación tanto para los intelectuales, como también para los artistas latinoamericanos contemporáneos, quienes, imbuidos por el arte que persigue la aniquilación, la han convertido en asidero para la construcción de una nueva manera de entender la estética. Una puerta de entrada al infierno de la miseria, desde la realidad del hecho literario.

Desde este punto de vista, la urgencia por sentar las bases para una nueva tesis en la cual se proponga una construcción de sentido que construya la *Einfühlung* con las impresiones que se reflejan en la literatura latinoamericana anima a los críticos a cimentar nuevos enfoques para el análisis. En consecuencia, Liliana Weinberg reconoce las primeras manifestaciones de preocupación por un estado de pérdida de legalidad y valores, en el desasosiego que manifiesta Ezequiel Martínez Estrada en sus obras. Con la finalidad de denominar el espíritu que se encuentra en la propuesta de dicho autor, Weinberg sugiere la categoría de ‘lo real ominoso’, que es: “[...] un horizonte narrativo que se apoya en la idea del mal, de error y de caída”⁶⁶.

Entre ‘lo real horroroso’ y ‘lo real ominoso’ median algunas diferencias que se deben revisar. Si por horror entendemos toda clase de manifestaciones de la fealdad, de lo pésimo y lo que, por su deformidad, espanta; por ominoso se nos figura ese mismo horizonte al que Weinberg acude para describir la dimensión de esta palabra, en el que, además de la caída de la ley y la fundamentación en el error, existe una relación ancestral con el mal. El vocablo ‘ominoso’ se relaciona con aquello que denota ‘mal agüero’, y su lógica depende del azar; además, también se asocia con lo vitando, que es aquello que, de tan odioso y execrable, se debe eludir. Al hablar de lo ominoso, entonces, nos vinculamos con un campo semántico en el que se trasciende la alteración

⁶⁶L. Weinberg, “Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal”, p. 410

de la forma de lo bello, para indagar los territorios del problema del mal. Este desplazamiento nos permite generar un lazo con el sentido que atribuimos a las maravillas –propias de un mundo relacionado con la magia y lo sobrenatural– con el del mal –cuyo panorama de significados, orígenes y consecuencias, también se relaciona de distintas maneras con el territorio de lo azaroso, del sin sentido y lo extraordinario.

Al pensar que ambas nociones tienen elementos de significado en contacto, como el hecho de que lo maravilloso pueda ser terrible y, a su vez, lo ominoso pueda ser insólito, podemos crear un vínculo entre ellas que nos permita suponer que, el paso de una, hacia la otra, está trazado por un puente. Ya Todorov, en su estudio sobre lo fantástico, atravesó el umbral entre la literatura fantástica y otras construcciones de sentido afines, como lo fantástico y la novela policial, lo fantástico maravilloso y, quizás la díada más operativa para esta investigación: lo extraño y lo maravilloso. Para el crítico búlgaro lo fantástico maravilloso se presenta cuando en el mundo que conocemos ocurre un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de lo real, y quien lo experimenta debe optar entre dos soluciones posibles: que tal evento forma parte de la imaginación, o bien, que se trata de un suceso real y verdadero, de manera que tal sujeto se resuelve a concluir que la realidad se rige por leyes que no conocemos, y eso es lo maravilloso.⁶⁷ Justo el corazón de la literatura fantástica se encuentra en la vacilación entre lo real y lo que no lo es. En este orden de ideas, lo fantástico extraño, es otro género que también está en medio de un titubeo similar.

Se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por ese motivo, provocan en el personaje y el lector una relación semejante a aquella que los textos fantásticos nos han vuelto familiar.⁶⁸

⁶⁷ Vid. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 47.

La distinción que se presenta entre lo extraño y lo fantástico o lo maravilloso es que, él primero, se relaciona directamente con sentimientos de los personajes y del lector – en particular el miedo⁶⁹ – mientras que los otros dos, se caracterizan únicamente por la aparición de hechos sobrenaturales. Es por eso que Todorov considera a las tres categorías como “géneros evanescentes”, de modo que el análisis de los episodios en los que se instalan cualquiera de ellas, se practica estableciendo relaciones entre géneros vecinos en su semántica. Sobre esta base, el teórico indica que las categorías principales que lindan con el efecto de sentido que desencadena lo fantástico, son lo extraño y lo maravilloso, y a cada una le designa un momento en el tiempo: si la característica primordial de lo fantástico es su susceptibilidad a esfumarse –en razón de que su efecto radica en la vacilación– podemos ubicar a este género en el presente. Por su parte, lo extraño es “lo inexplicable [que] se reduce a hechos conocidos, a una experiencia previa, y por lo tanto al pasado”;⁷⁰ mientras que lo maravilloso “corresponde a un fenómeno desconocido, nunca visto aún, por venir: por lo tanto a un futuro.”⁷¹ Al volver a la relación que existe entre lo maravilloso y lo ominoso, no podemos dejar de notar que la raíz de la palabra ‘ominoso’, *ominōsus*, designa todo aquello que debe ser evitado porque es abominable o de mal agüero. Ambas situaciones remiten al sentimiento de lo extraño, noción que, como hemos descrito, está en relación estrecha con lo maravilloso. De este modo, hemos cruzado el puente instalado entre lo maravilloso y lo ominoso, y esto nos permite, incluso, si extendemos el razonamiento del crítico búlgaro, deducir que en la literatura donde se encuentren rasgos de lo maravilloso, se construyen

⁶⁹ El mismo crítico búlgaro refiere que lo extraño es también la sensación a la que Freud llama *das Unheimlich*, lo cual nos relaciona con lo siniestro, tema que se desarrollará en el capítulo II.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 42. Recordar que lo siniestro remite a “la aparición de una imagen que se origina en la infancia.”

⁷¹ *Ibid* El futuro en lo maravilloso también es una manera de traer a la discusión su origen vanguardista.

espacios futuros que jamás hemos visto y, por lo tanto, están en el pensamiento, dispuestos a crearse; mientras que las narraciones en donde prolifere lo ominoso, no hay fantasía, y asistimos al cruel relato del testigo a quien, la fuerza del trauma que le ocasionó vivirlo todo, lo reduce a ser un cronista que ya no construye y sólo denuncia. Por tal situación, se puede pensar que los autores contemporáneos, en los que encontraremos rasgos de lo ominoso, abandonan el intento de ejercer la función de crear la historia mítica de América Latina, para convertirse en los cronistas del escenario vitando del que han sobrevivido. En palabras de Weinberg: “Una vez arrojado de la torre de marfil, el escritor, en lugar de elidir el problema de su propia posición, intentará volver a los orígenes y recuperar el modelo del ‘logógrafo’.”⁷²

Al deducir las primeras características de aquellos escritores en los que encontramos la presencia de lo ominoso, podemos pensar que, de acuerdo con esta autora, “Si se toma en cuenta que el tema del mal no apunta sino a la indagación de las diversas formas “sublimas” de su manifestación, siempre a la luz de una exigencia y una nostalgia de hipermoral que nunca se alcanza pero a la que siempre se aspira [...]”,⁷³ logramos entender cómo, en lo real ominoso, se reúnen elementos para describir al mal —como aquello donde se presenta la experiencia traumática de un transcurrir histórico siniestro, porque en él se repiten constantemente los errores del pasado, a modo de imágenes que se originan en la niñez, o el principio de los tiempos—, con la finalidad de denunciar y desarticular los fundamentos sobre los que se sostiene y se hace perenne. Por ende, para Liliana Weinberg, en el discurso de dicha construcción de sentido, tales impresiones del mal se presentarán al criticar los modos en que se han quebrado los dispositivos jurídicos mismos, cuya función debería ser la de cuidar las vidas de quienes

⁷²L. Weinberg, *op. cit.*, p. 409.

⁷³*Ibidem*, p. 412

están bajo sus mandatos: “Las leyes constructivas del texto no hacen sino obedecer así a la constatación de la caída de la Ley moral y de las reglas implícitas que garantizan la integración de una sociedad y su historia.”⁷⁴

Así, el empeño por indagar las manifestaciones de lo malo es el propósito más importante para las narraciones que buscan representar la realidad ominosa circundante, de modo que la enunciación de lo desagradable es tan importante como el aparato estético que se encarga de llevarlo al plano literario.

Establecer una correspondencia entre lo real maravilloso con lo real ominoso, como si en el segundo se encontraran las siluetas en clave negativa del primero, es el propósito de esta investigación. Por tal motivo, para articular la propuesta general que se sugiere en este estudio, se revisarán tres niveles de análisis para describir a lo real ominoso como una construcción de sentido, los cuales son: el espacio, la estructura y el contenido.

Si en lo maravilloso buscábamos el fundamento para crear utopías, en lo ominoso hemos caído en el relato del ‘costumbrismo globalizado’, que acuñó Franco, o bien, dentro de un vertedero:

Tenemos por un lado la interacción global entre sociedades periféricas (el conjunto de los países latino-americanos) con los mercados hegemónicos en que se fijan precios, políticas de integración o de exclusión, pautas de explotación, etc., y por el otro, la dialéctica doméstica que genera una multiplicación de periferias en la propia periferia. Entramos de este modo en zonas que constituyen periferias de la periferia. Ese proceso de fragmentación de la orilla o de

⁷⁴ *Ibid.* p. 411. De acuerdo con esta observación de Weinberg, en la que se dice que el mal está en la caída de la ley moral y la ley legal, es que relacionamos las aportaciones sobre el estado de excepción y la designación del *homo sacer*, que sugiere Giorgio Agamben, para indagar en aquella biopolítica subrepticia que se ha cernido en América Latina en muy poco tiempo, pues, aunque el objeto de estudio de esta investigación sea un texto de ficción, donde se refiere al nada ficticio feminicidio en Ciudad Juárez, notamos cómo en el contexto real y social latinoamericano, las matanzas multitudinarias y los crímenes de genocidio se han convertido en sucesos ‘no castigables’, o al menos, impunes en el ámbito legal.

remarginalización, si aceptamos pensar el margen como ‘signo’ de lo periférico, lo que se halla al borde, constituye a su vez la condición de emergencia de lo que llamo aquí *vertedero*.⁷⁵

Este lugar de horror, no es más que un medio por el que se dan mecanismos de evacuación y autodestrucción, en los que “La relación de sujeto a sujeto es reemplazada por un simulacro en que la *basurización*⁷⁶ del otro constituye la condición de posibilidad de toda tentativa de relación entre Centro y Periferia.”⁷⁷ Sobre esta base, podemos pensar que, en la idea de generar zonas cuyas características las asemejen al “vertedero”, está la intención de que todo pogromo que se lleva a la ficción en las novelas latinoamericanas –tal es el caso de la terrible Santa Teresa de 2666– deconstruya la idea de la ciudad que debe ser la fundadora de una historia, como en su momento lo hizo la cartografía constituida por Macondo, Comala y Santa María. Es así que en el “vertedero” de la ficción ominosa, se representan rasgos del “costumbrismo globalizado”, que corresponden al de los lugares inhabitables, donde el crimen se hace el estado de legalidad, el delito institucionalizado provoca que el pasado no pueda pasar y, por lo tanto, sea necesario huir.⁷⁸

Al respecto, Weinberg considera que éste es un ataque a la ciudad letrada original y, por lo tanto, ésta pierde validez en los estudios latinoamericanos contemporáneos y ya no es el parnaso que albergó a la intelectualidad de su tiempo:

⁷⁵ Castillo Duarte, Daniel, *Los vertederos de la posmodernidad*, p. 30.

⁷⁶ La *basurización* es un término acuñado por el mismo Daniel Castillo Duarte y remite al proceso de “hacer basura” o “hacer necesitar basura” a las periferias que se han convertido en *vertedero*. En su primer capítulo, indica cómo las naciones que han empleado a los países periféricos como válvulas de escape, también han hecho *basurización* de sus habitantes y entornos, por lo tanto, los primeros venden lo que ya no necesitan a los segundos y, estos últimos, generan necesidades creadas y adoptan la basura de sus pares hegemónicos como productos de primer orden, convirtiéndose no sólo en lo consumidores de basura, sino en el desecho mismo de otros más privilegiados. *Vid.*, D. Castillo Duarte, *ibidem*, pp. 31-32.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ La ciudad en Latinoamérica es una preocupación en la que han trabajado Beatriz Salro y Néstor García Canclini. Para ambos estudiosos, es imposible vivir ya en razón de que se ha convertido en “un tropo del desorden, de la espontaneidad y del azar” *apud* J. Franco, *op. cit.* p. 243.

La ‘ciudad letrada’ vive hoy, pues, violentas escisiones, invasiones, discusiones autoacusaciones y autopresagios de muerte. Un complejo mosaico en el que conviven literaturas ‘de minorías sociales producidas por grupos tradicionalmente marginados (literatura de mujeres, literatura regional, minorías étnicas, etcétera), o por subgrupos urbanos de especialistas (nueva novela policial, nueva novela política, crónica ciudadana) a las que, a despecho de grandes diferencias, reúne un tipo de experimentación en cuanto al lenguaje literario inspirado en el prosaísmo, y el interés por representar literariamente las complejidades de la urbe contemporánea.”⁷⁹

Tal circunstancia obedece a la situación en la que se encuentra la idea misma de ciudad en nuestro acontecer social, pues lejos de simbolizar el faro de progreso y prosperidad que prometía la revolución de pensamiento de los sesentas, se ha convertido en un sitio donde colindan el peligro y el caos. De acuerdo con un ejemplo que indica Néstor García Canclini:

Todos los que escapan del D.F., como quienes se recluyen los fines de semana en la vida doméstica y las distracciones electrónicas, e incluso aquellos que usan los parques y centros comerciales, hablan en las entrevistas de una ciudad hostil. Como es difícil evitar las distancias, la inseguridad y el esmog en los días de trabajo, el tiempo libre parece serlo porque permite liberarnos de la coacción de la ciudad, de las tensiones del tráfico público.⁸⁰

El escenario del desastre produce que las ciudades no puedan ser narradas de la misma manera que antes, así que los escritores optan por construir el vertedero en la ficción. Ahí, el contexto de la globalización y la carencia que sufre la periferia han tornado a este lugar en cualquier cosa, menos hogareño. Las diferencias sociales se convirtieron en una verdadera marca que ha surcado todo el territorio urbano, y esto ha fomentado la emergencia por crear nuevos discursos para asignarle a cada

⁷⁹ L. Weinberg, p. *op. cit.*, p. 229.

⁸⁰ N. García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, p. 78.

manifestación cultural, tribu urbana, o bien, clase social, un sentido de pertenencia; de tal manera, la polifonía que resulta de la proliferación comunicativa, encuentra su medio de transmisión en la calle, pues ahí se mezclan de manera indistinta las fachadas opulentas, con aquellas plagadas de graffitis, lo que representa una circunstancia que reduce a este único espacio, como el lugar en el que se pueden encontrar las culturas. Así, la ciudad en la ficción se torna en una imagen novedosa de la torre de Babel, de donde también podemos desprender un efecto de sentido similar al de la heterotopía de Foucault: “Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they destroy “syntax” in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things [...] to ‘hold together’.”⁸¹

De esta manera, en el vertedero que se construye en las ficciones ominosas podemos encontrar una serie de elementos que no necesariamente tienen que poseer un orden causal. Lo que ocurre en éste tipo de construcciones ficcionales es que hay distintas relaciones entre elementos: como la yuxtaposición, interpolación, superimposición y atribución errónea.⁸² A partir de dichas relaciones ocurren distintos efectos que entran en juego con la temática de la narración.

Si la ciudad en la ficción se convierte en una zona cuya deformidad asemeja al vertedero y, a su vez, la lógica bajo la cual se organiza responde a las distintas relaciones horizontales que se dan en la heterotopía foucaultiana, nos enfrentamos a una narración en la cual podemos detectar la presencia de lo real ominoso. En Santa Teresa

⁸¹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 44. McHale retoma el razonamiento de Foucault para proponer el término ‘zona’, en la construcción de la literatura posmodernista.

⁸² *Vid., Ibidem.*

encontramos tales características y, además, éstas son llevadas al plano literario por medio de una estética en la que predomina la catástrofe.

En este punto es que podemos indagar en aquél horizonte de mal y de caída que representa a lo ominoso. La catástrofe de la que se hace mención es una condición que, como se ha visto, forma parte de lo terrible y de la realidad horrorosa que los escritores latinoamericanos han podido constatar. Este espíritu está presente en *2666* y la ominosa ciudad de Santa Teresa, porque es un espacio ficcional que Bolaño construye, como él mismo lo ha mencionado en entrevistas y declaraciones, inspirado en Ciudad Juárez, que es un sitio donde, para el chileno, se prefigura la idea tradicional del infierno.⁸³ Al tiempo, recordamos que una de las representaciones más pertinentes sobre aquél espacio sórdido, donde se presenta la reunión de elementos proliferantes, concupiscentes y perturbadores, es “El infierno” de El Bosco,⁸⁴ cuadro que forma parte de su tríptico *El jardín de las delicias*. En dicha pintura asistimos a la disposición diseminada de episodios distintos, protagonizados por demonios, hombres y mujeres, que llevan penando una eternidad a causa de una vida llena de excesos y pecados; seres extraordinarios que actúan de manera casual y, en un punto, al que se le puede considerar el centro, está un desagradable hombre-árbol, cuyo torso es una especie de huevo destrozado, de donde emerge una escena típica. Este peculiar ser tiene piernas de troncos putrefactos y una cabeza que mira por encima de su hombro con nostalgia; sobre ésta hay un disco donde bailan extraños seres en torno a una gaita. Aunque podríamos designar a esta figura como el elemento central del cuadro, desistimos a causa de su ambigüedad y, de acuerdo con Walter Bosing, nos conminamos a mirar al peculiar monstruo con cabeza de pájaro que se encuentra en el ángulo inferior derecho,

⁸³ Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, p. 322.

⁸⁴ La recurrencia a los cuadros de El Bosco, para poder ilustrar los efectos de sentido en la narrativa de Bolaño, será frecuente en este trabajo.

cuyas formas resultan mucho más concretas y, de éstas, podemos desprender un sentido más definido, pues nos recuerda al monstruo de ‘La visión de Tundale’, el cual engullía las almas de los hombres que formaban parte del clero y que habían tenido una vida libertina.⁸⁵

Una situación similar se presenta en la ficción de lo real ominoso, pues en la espera de encontrar un elemento primordial, del que emerjan el resto de los atributos de la ficción, nos precipitamos a la relación heterotópica que se mencionó líneas atrás y, por lo tanto, a un desplazamiento dinámico del centro, rumbo a los márgenes, en razón de que en éstos encontramos, a modo de código cifrado, aquellos aspectos que concretamente se quieren comunicar.

A la luz de este ejemplo, resulta necesario tratar las estrategias que se utilizan para hablar de los vertederos en la ficción donde hallamos ‘lo real ominoso’. Si la representación de la catástrofe se da, por definición, en un espacio en el que se diseminan los atributos de éste mismo, es necesario que, al momento de la lectura, perdamos aquella ingenuidad con la que abordamos las obras artísticas literarias, para dotarnos de una particular clase de malicia, misma que Helena Beristáin denomina como “pérdida de la inocencia.”⁸⁶ De este modo, los códigos, claves y estratagemas mediante las cuales notamos que se cifran los mensajes, de manera similar al cuadro de El Bosco, buscan dotar al texto de una estilística particular que permita una exigencia mayor hacia el lector y, a su vez, establezcan una comunidad afectiva.⁸⁷ Desde este punto de vista, Cecilia López Badano sugiere que en *2666* encontramos mecanismos de

⁸⁵ Bosing, Walter, *El bosco. Entre el cielo y el infierno*, p. 58.

⁸⁶ H. Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*.

⁸⁷ Este tema se tratará con mayor dedicación en el capítulo II.

codificación similares a la anamorfosis⁸⁸ y, por medio de éstos, se montan y desmontan trampantojos que nos impiden hacer una lectura ingenua de la novela.

Sin abandonar la propuesta de relacionar las técnicas que se utilizan para representar temáticas ocultas en la pintura, con aquellas que se emplean para la creación literaria,⁸⁹ podemos insinuar que, el aparato estilístico de *2666* emplea la ironía, como la estrategia de sentido que más frecuentemente se utiliza para despojar de toda simplicidad y concreción a los textos.

Para hablar del empleo de la ironía,⁹⁰ como una táctica que se presenta en lo real ominoso, y a su vez, en novelas como *2666*, es preciso realizar una breve reflexión sobre los mecanismos de los que se vale esta noción. Ferrater Mora indica que “el verbo griego εἰρωνεύμαι significa ‘disimular’ y especialmente ‘disimular que se ignora algo’.”⁹¹ Desde una perspectiva filosófica, afirma que “Se suelen distinguir entre dos concepciones de la ironía: la ‘clásica’ y la ‘romántica’.”⁹² El principal exponente de la ironía romántica es el filósofo danés Soren Kierkegaard (1813-1855),⁹³ quien considera que ésta se vale de un mecanismo que inspira una “atracción del abismo”,⁹⁴ porque se trata de una estrategia de la conciencia, cuya negatividad desliga al escritor de sus

⁸⁸ En mi tesis de licenciatura desarrollé la interesante propuesta de López Badano. La autora indica que: [...] el autor acude a un recurso de la perspectiva pictórica manierista: la metáfora visual oculta constituida por la anamorfosis (del griego “transformación”) en la que la imagen distorsiva representada para la mirada inédita, no frontal, es la de los narcotraficantes, justamente aquella que jamás se ve de plano en el texto, pero se configura al sesgo, siniestra en el espejo perpendicular de la anamorfosis.” Tal propuesta se encuentra en el artículo, “*2666*: el narcotráfico como anamorfosis muralista”, F. A. Ríos Baeza *op. cit.* pp. 369-385. En el segundo capítulo indicaré que no es la anamorfosis la estrategia intermedial de Bolaño por excelencia, sino el trampantojo.

⁸⁹ Esta es una de las estrategias que se abordarán en el capítulo 2, al hablar de “la poética del exceso”.

⁹⁰ La ironía es un tema del que se han ocupado muchos críticos y filósofos a lo largo de la historia. Debido a que este es un subtema de otros que se desarrollan en la tesis, no me detendré rigurosamente en cada uno de los trabajos que se han escrito. Por lo pronto, presento conocimiento de los principales críticos que, hoy en día, se dedican al tema: Wayne Booth, Linda Hutcheon, D. C. Muecke, Daniel Sangsue y Pere Ballart, entre muchos otros. Sin embargo, como se indica en el cuerpo del trabajo, una de las principales influencias de tales investigadores, fue Soren Kierkegaard, de tal modo que, emprenderé mi análisis basándome en las principales impresiones que desarrolló el filósofo danés sobre la ironía.

⁹¹ Ferrater Mora, J., *Diccionario filosófico*, p. 1759.

⁹² *Ibidem*, p. 1760.

⁹³ Adorno, T., “Apuntes sobre Kafka”, en *Crítica cultural y sociedad*, p. 147.

⁹⁴ Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica del discurso moderno*, p. 97.

palabras y hasta de sí mismo.⁹⁵ Tal disolución del compromiso del emisor, con lo que se afirma en su discurso, es uno de los efectos de sentido que más afecta a las víctimas, de quienes utilizan la ironía.⁹⁶ Esto, naturalmente, genera un sentimiento de disgusto, mismo que formará parte de las herramientas de las que se vale lo real ominoso para generar efectos desautomatizadores en el lector.

El ironista, entonces, es capaz de desvincular su incidencia del fenómeno irónico y, justo aquí, es donde Kierkegaard esgrime la diferencia entre la ironía clásica y la romántica: para la primera, dicha estrategia proviene del individuo; mientras que en la segunda, el empleo de este mecanismo discursivo funciona como un sentimiento de “lo irónico”, que se encuentra fuera del sujeto.⁹⁷ Justo en esta escisión es donde radica la negatividad de la ironía, de modo que podemos vincularla con el espíritu de lo real ominoso, como construcción de sentido en el marco de un arte negativo, en búsqueda de la nada.⁹⁸ De esta manera, Kierkegaard afirma que la ironía tiene algo de horroroso pero que, a la vez, también es seductor:

Un ironista debe siempre ser entendido de lejos, la infinita simpatía que presupone, el huidizo e indescriptible momento del entendimiento que suplanta instantáneamente a la angustia del malentendido, todo esto cautiva de manera irresistible. Pues si en un primero momento, cuando el ironista se abre al individuo, éste se siente liberado y a sus anchas al contacto con él, en el momento siguiente estará en su poder.⁹⁹

⁹⁵Kierkegaard, S., *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, p. 285. Aquí, el filósofo danés indica que “La ironía en tanto que *negatividad infinita y absoluta* ya no va en contra de aquel o este fenómeno en particular, sino que *toda la existencia* se ha vuelto extraña para el sujeto irónico, y éste a su vez extraño a la existencia, y que, habiendo la *realidad* perdido para él su validez, se ha vuelto él mismo en cierta medida irreal”.

⁹⁶ Vale la pena señalar que la actitud de ironista que ostentaba Bolaño era una de los atributos que más detestaban sus detractores. Para ellos, era una manera de abandonar toda clase de compromiso con el quehacer literario y, de ese modo, entregarse únicamente a al oficio de escritor, con la finalidad de pertenecer a la dinámica mercantil de las editoriales. Sin duda, es un tema que suscita polémica, digno de la preocupación y el estudio de un trabajo de investigación independiente del que se presenta en esta ocasión.

⁹⁷ *Vid. Ibid.*, p. 69.

⁹⁸ Este es un tema que se desarrolló en el párrafo anterior.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

De este modo, el “disimular” adquiere un carácter distinto y siniestro, que atrapa al interlocutor. Así, la idea no se expresa más que de manera insinuada, y la tensión entre lo que se dice y lo que se oculta, se eleva. La ironía hiera a aquél que pretende erigirse como sabio –la relación del *eiron* con el *alazón*– y lo convierte en víctima de su burla.¹⁰⁰ Al tiempo, la ironía pone de manifiesto que la relación entre lo dicho y la verdad –dimensión positiva de la libertad, en tanto que lo dicho es una creación del individuo– produce una limitante que ata a quien enuncia, a lo que se dice. De este modo, la dimensión negativa de la libertad, que se adquiere mediante el empleo de la ironía, rompe la atadura y redime al individuo, porque lo deslinda de los demás y de sí mismo –como se mencionó líneas atrás. Esta libertad,¹⁰¹ para Kierkegaard, es el tesoro de la ironía, pues supone: “la *posibilidad de un comienzo* [y] en todo comienzo hay algo de seductor, puesto que el sujeto es libre todavía, y *ese goce* es lo que el ironista busca. Para él la realidad pierde su valor en tales instantes, es libre con respecto a ella.”¹⁰²

Del mismo modo, mediante la ironía ocurre una aniquilación del lenguaje y la realidad circundante al ironista, a cambio de la que él produce mediante el disimulo. A esto, se le considera una banalidad del todo, desde la que emerge la subjetividad como último reducto:

En la ironía, todo se vuelve nada; pero esta nada puede ser tomada de varias maneras. La nada especulativa es aquello que a cada instante desaparece ante la concreción, puesto que ella misma es la puja de lo concreto; la nada mística es una nada para la representación, una nada que es, sin embargo, tan rica en contenido como altisonante es el silencio de la noche para aquel que tenga oídos para oír; la nada irónica es, finalmente, la quietud de muerte bajo la cual la ironía retoma como un travieso espectro.¹⁰³

¹⁰⁰ Estos son personajes de la comedia griega, con los que se construían episodios irónicos. El *eiron*, arremete contra el *alazón*, que es quien pretende ser sabio, pero en realidad no lo es; o bien, el *alazón* es, también, quien cree ciega e ingenuamente en todo lo que le dice el *eiron*. Cfr. Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, p. 30.

¹⁰¹ Como veremos más adelante, esta libertad que se funda en el egoísmo del ironista, también es un fundamento del mal, según Safranski.

¹⁰² *Ibid*, p. 280

¹⁰³ *Ibid*, p. 285.

Frente a la aniquilación del todo y la libertad negativa, Kierkegaard detecta una necesidad por “domar”¹⁰⁴ el complicado espíritu de la ironía. Esta acción, debe ser llevada a cabo por uno, o varios, individuos que sean capaces de aprehender el escurridizo mensaje disimulado por el ironista. Aquí, nos enfrentamos a una situación ambivalente pues, para el danés, aunque el estado de mayor plenitud del ironista sea cuando su presencia no se detecta,¹⁰⁵ la necesidad por llegar a la empatía de un receptor es ineludible. De este modo, para el caso de la literatura, el ironista delega la responsabilidad de lo dicho al lector y, así, logra mantener su libertad.¹⁰⁶

Finalmente, entre muchos de los grados en que Kierkegaard considera que se manifiesta la ironía, se rescatan dos formas principales: la ejecutiva y la contemplativa. La primera, también llamada dinámica, es momentánea;¹⁰⁷ y la segunda “es la mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia.”¹⁰⁸

Como se ha visto, para Kierkegaard existen características imprescindibles con las que se puede detectar ironía en el discurso, como la libertad negativa, la destrucción de la realidad, la apelación a un interlocutor capaz de aprehender el mensaje disimulado y, por último, la enunciación de “lo torcido, lo equivocado y lo vano de la existencia”. Además, reconoce que el efecto esperado en el destinatario, para aquél que no pertenezca a su comunidad empática, es el disgusto.

No deja de sorprender que, aunque media más de un siglo entre el pensamiento de Kierkegaard y las discusiones sobre las ideas estéticas contemporáneas, los artistas actuales aún recurren a los planteamientos del danés para poner en práctica las destrezas

¹⁰⁴ Vid. Ballard, P., *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁵ Vid., *Ibidem*, p. 104.

¹⁰⁶ W. Booth, *Retórica de la ironía*, p. 57, entendió a este interlocutor como una colectividad y, de este modo, la llamó “comunidad de creyentes”. Tal agrupación de receptores compartía un espíritu afin al *eiron* y, para Booth, demuestran que en el empleo de la ironía, existe una estabilidad (una postura que, para muchos críticos, es discutible). Linda Hutcheon (Cfr. *The Irony Edge*, p. 91.), posteriormente, le llamó “comunidad afectiva” y la describe como aquella colectividad de lectores que sienten empatía con lo que se dice en la ironía y el ironista. Sobre esta peculiar comunidad se hablará en el capítulo II.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 102.

¹⁰⁸ S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 183.

de la ironía. Como se ha mencionado en el apartado anterior, la actualidad en el arte nos remite a imaginar un páramo en el que se relacionan la negación, el retorno hacia la nada y el territorio de las sombras, al momento de pensar en el devenir del quehacer artístico. En relación con este filósofo, Agamben dice que el artista cobra consciencia de ese páramo y reflexiona sobre su propia condición, como sujeto que vive la experiencia de “la infinita trascendencia del principio artístico”,¹⁰⁹ y es por eso que funda en la ironía la posibilidad de escindirse del mundo de las contingencias. Asimismo, Gadamer también encuentra la creación del discurso del hombre moderno en esta figura del pensamiento y, además, ve en ella la facultad de representar la condición contemporánea, ya que sugiere que dicha situación se caracteriza por hallar “tendencias utópico-apocalípticas [...] desde la segunda guerra mundial, hacia la plena asunción del simulacro.”¹¹⁰

Como se dijo antes, en el estudio de estos fenómenos notamos un desplazamiento del narrador que buscaba escribir la verdadera historia de Latinoamérica, en la literatura real maravillosa, hacia la voz mediadora de la ficción que funciona como el cronista que acusa y se desmarca, en la literatura real ominosa. Tales características discursivas, halladas en la categoría estética que se propone en este trabajo, nos permiten dilucidar que el discurso de lo ominoso constará de los atributos fundamentales de la ironía. De acuerdo con este desarrollo, notamos que en la búsqueda por hablar de “lo torcido, lo equivocado y lo vano de la existencia” en Latinoamérica,¹¹¹ recurrimos a las salvedades que otorga la ironía, de manera que, no resulta aventurado sugerir cómo, bajo este punto de vista, las ficciones donde encontramos lo real ominoso, harán frecuente empleo de dicha estrategia como la retórica pertinente para la enunciación del mal.

¹⁰⁹ Vid. G. Agamben, *El hombre sin contenido*, p. 94.

¹¹⁰ G. Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, p. 19.

¹¹¹ Tales son los casos Carpentier y Paz, los dos pensadores que se han citado en este trabajo.

Como se comentó páginas antes, lo ominoso remite al problema del mal. Este tema ha suscitado una fuerte angustia en el pensamiento de los filósofos contemporáneos, ya que también se ha convertido en un rubro que atañe a la política en la actualidad. Rudiger Safranski, filósofo contemporáneo alemán, nos dice que:

El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia.¹¹²

En su labor por disociar este tema de la parcela de símbolos afines –como el diablo y todo lo relacionado a éste– afirma que el mal encuentra su fundamento en la libertad, pues, según el resultado conclusivo de su extensa investigación sobre tal virtud, señala que el hombre es el “animal no fijado” que, al experimentar su facultad de libertad, se concientiza de que, en ella, se puede ser ‘libre de’ optar, tanto por el bien, como elegir la proliferante y seductora irradiación del mal. Por este motivo, para el filósofo alemán, el mal es el precio de la libertad.¹¹³

Kierkegaard hablaba de la deleitosa sensación de la libertad al momento en que empleaba la ironía para liberarse de los compromisos que le ataba el formular juicios directos, de manera que su idea de libertad estaba íntimamente ligada con el egoísmo. Aunque, para el filósofo danés la sensación de una libertad absoluta, negativa, se convierte en una obsesión, ésta se trastoca hasta establecer nexos con lo siniestro y, por lo tanto con el mal mismo. Para Safranski este vicio de actitud tiene un riesgo fatal, pues implica una expansión ilimitada de los goces de la libertad propia, olvidando la

¹¹² Vid. R. Safransky, *El mal y el drama de la libertad*, p. 14

¹¹³ Vid., *ibidem*, *passim*.

precaución de no afectar a la ajena. Además, siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, el principio de la autoindividuación en los hombres precipita a un devenir que conduce a la catástrofe: “Pero el ‘horror’ ante la falta de consistencia del individuo, por lo regular se trueca en una autoafirmación histérica, en un egoísmo que incrementa su autoafirmación hasta la malignidad y crueldad frente a los otros ‘yoes’.”¹¹⁴ De esta manera, para el filósofo de la voluntad, sólo se encuentra la posibilidad de reivindicar este destino por medio de una metafísica comunidad de solidaridad, a la que llamaba “las fuerzas morales.”¹¹⁵

El egoísmo es el principio propulsor del mal, en la medida que éste se cierne en todas aquellas libertades que carecen de la fuerza inexorable que le caracteriza. Es por eso que el Estado, como el mayor dispositivo de poder y control, ha empleado un principio similar al del egoísmo, con la finalidad de poder domar toda clase de comportamientos: “El estado es para Schopenhauer exactamente la ‘máquina social’ que horroriza a los románticos de ayer y de hoy, una máquina que en el mejor de los casos doma los egoísmos y los une con el egoísmo colectivo del interés por la supervivencia.”¹¹⁶

La gravedad a la que conduce el manejo corrupto y perverso del Estado es una realidad que ha notado Agamben. En sus estudios sobre los distintos mecanismos de poder y destrucción, amparados por el mismo marco legal que provee el derecho jurídico, llega a dos conclusiones importantes: la primera es que el mundo, a partir de los lineamientos dictatoriales que han seguido los países más poderosos, en razón de procurar su propia seguridad, se ha convertido en un lugar en el que privilegia el ‘estado

¹¹⁴ *Ibid*, p. 78.

¹¹⁵ *Vid, ídem*

¹¹⁶ *Idem*

de excepción', en lugar del estado de bienestar; y, la segunda, consiste en que, en razón de la aplastante biopolítica que se lleva a cabo en la mayor parte del mundo, paulatinamente se ha señalado a la población perteneciente al mal denominado "Tercer mundo", como potenciales *homo sacer*.¹¹⁷

Es por este motivo que las características de la posmodernidad mencionadas en este trabajo deben analizarse de manera análoga a los atributos que constituyen la noción del mal, ya que en ésta última se cifran las causas del acontecer político que vivimos, cuya violencia se ha convertido en un estado permanente, amparado por los mecanismos de control que ejercen los países con mayor poder. Dicha relación se estipula en una ambivalencia radical, pues, como se vio anteriormente, muchos de los discursos de la posmodernidad, como la desacralización o la globalización, se basan en principios contradictorios, como la asignación de atributos del sujeto en el objeto, o bien una pluralidad sin comunidad. Al respecto Menéndez Salmón señala lo siguiente:

La posmodernidad soñó así un mundo donde pensar habría desistido en su larga búsqueda de absolutos y universales, donde la filosofía se habría agotado tras veinticinco siglos de sumas y restas colosales, donde certificado el fracaso de las grandes ideologías bastaría con dar satisfecha cuenta del estado de bienestar alcanzado gracias al avance de las ciencias y al cada vez mejor dominio ejercido sobre las fuerzas de la naturaleza, limitándose a disfrutar de un devenir sin sobresaltos ni cataclismos morales [...]¹¹⁸

¹¹⁷ El 'estado de excepción' es una construcción del lenguaje jurídico que Agamben estudia con sumo cuidado y erudición. Consiste en una anomia del derecho donde se levanta, a modo de emergencia, un estatuto legal en el que toda aquella medida de control que pueda ejercer el gobierno, cuya condición es que sea excepcional, se convierte en la norma y, por lo tanto, se instaura. Es un concepto complicado, pero vigente en las políticas de lugares como Estados Unidos, y un ejemplo de éste consiste en la medida excepcional que dicho país ha erigido desde el 11 de septiembre del 2001, la cual consiste en retener a un hombre o mujer encarcelado, por periodo indefinido, sólo por considerarlo sospechoso. Subrepticamente, esta medida se ha convertido en la norma. Por el otro lado, el *homo sacer* es una figura peculiar y obscura que data desde los principios del derecho romano y consiste en la designación de un hombre 'matable', o susceptible a ser 'matado' sin que, por ello, se castigue a su matador. Estoy consciente de la agramaticalidad del término 'matable', sin embargo, como el mismo traductor del texto de Agamben lo indica, no existe vocablo en el español que pueda portar el significado de una muerte por asesinato, en la que no se intuya el campo semántico de punibilidad. Se profundizará en ambos temas en el siguiente capítulo.

¹¹⁸ R. Menéndez Salmón, *Travesías del mal: Conrad, Céline, Bolaño*, p. 20.

De este modo, la posmodernidad y el mal son temas que delimitan un territorio imaginario o, como se mencionó en el párrafo anterior, un patrimonio simbólico en común, que comparten los escritores latinoamericanos contemporáneos. Como se ha mencionado en el desarrollo de este apartado, la ficción de lo real ominoso se vale de la creación de zonas deleznable a modo de ciudades, que están configuradas por elementos que hablan del mal, la caída de la ley moral y el error, cuya lógica está dispuesta de manera proliferante, y cierne, por esa razón, el efecto de lo extraño, o bien siniestro; además, todo esto llevado al plano literario mediante una clave irónica que se vale del disgusto para generar, o no, comunidades empáticas, cuyo rasgo en común está en el sentimiento de lo patético. Me he detenido en delimitar que, en los rubros de contenido de lo real ominoso, desarrollaré “el problema del mal” en el siglo XX, a la luz de Rudiger Safranski, y la repercusión de éste tema en el ámbito político, según Agamben, en razón de identificar el sentimiento de la caída de la ley moral en *2666* de Roberto Bolaño, el cual se manifiesta en un acercamiento más detallado de la figura del vacío legal ya que en esta novelanos concientizamos de que el asesinato se ha convertido en un oficio de pregnancia fulgurante, porque el crimen organizado ha sido el mecanismo de mayor éxito en la lógica del mercado, de forma tal que el delincuente, el pícaro, el dictador y el narcotraficante, al paso del tiempo, se han convertido en personajes recurrente, llevados al plano literario por el aparato estético que, en este trabajo, denominamos lo real ominoso.

Al reunir las ideas que hemos desbrozado como propias de lo real ominoso – tales como el mal, la caída de la ley moral y el error y, finalmente, lo siniestro–, no resulta difícil comprender por qué la tendencia de los escritores contemporáneos se hace proclive a desarrollar, mediante nuevas formas de narración como el fragmento, la disrupción, la filosofía contemporánea o la intermedialidad, la creación de narraciones

huidizas y desestabilizadoras. Tales enfoques hacen posible que el resultado de sus afanes se materialice en obras que constantemente mudan de géneros y, al tiempo, desisten de registrar una historia en la que los elementos centrales del relato –ya sean un tema particular, un escenario único y un orden lógico–,¹¹⁹ sean similares a las propuestas tradicionales. De este modo, la diseminación de elementos y la búsqueda por elidir toda noción de centralidad, nos conduce a imaginar una literatura en la que se escriba sobre los territorios al margen, con el propósito de que su espíritu conduzca al frenesí de pertenecer a dicho sector y, por lo tanto, provoque el deseo de arrojarse a esta periferia.

Según Ignacio Echeverría¹²⁰, en la literatura de Bolaño encontramos un espíritu crítico que apela a la reivindicación de la marginalidad, justificándose en una visión polémica que tiene sobre su propio país de origen, pues, para Bolaño, las características geopolíticas de Chile le parecían una peculiar relación entre límite y frontera, por lo que consideraba que éstas invitaban a que las pensáramos como una geografía subversiva y periférica y, al tiempo, sugería que tal clasificación era un ejemplo de lo que suele ser el mundo: un lugar por el que transitamos y es nuestro, un corredor eterno, del que la única patria es la lengua, la biblioteca y la prole. De tal manera, todo país podía ser una estación de tránsito y, por esto, sugiere que la verdadera denominación del territorio chileno es la de un “País pasillo”, una construcción controversial con la que define a su nación.

Echeverría considera que este pensamiento está en sintonía con la idea de extraterritorialidad que propone George Stainer, para denominar al fenómeno de los

¹¹⁹ Para el estudio de los géneros en *2666* ver el brillante trabajo de Daniela Blejer, *La problematización de los géneros discursivos en 2666 de Roberto Bolaño*.

¹²⁰ I. Echeverría, *Bolaño extraterritorial*, Conferencia dictada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el 9 de noviembre del 2004. Impresa en el libro de artículos *Bolaño salvaje*, que editó Edmundo Paz Soldán.

escritores lingüísticamente nómadas, cuya relación con su lugar natal y su lengua es complicada, a causa de su incapacidad de desarrollar una filiación por sendos elementos culturales. De este modo tales escritores se preguntan constantemente por el sentido que tiene la idea de patria. Así, surgen distintas dinámicas para asumir la idea de idiosincrasia, como la creación de zonas extraterritoriales, ya que, según Steiner, tales construcciones de sentido se abastecen con la descentralización que dichos autores experimentan al vivir el ‘desarraigo’ –*enraciné*– que implica viajar de un país a otro. Es así que ellos toman la decisión de adoptar rasgos culturales y lingüísticos de la comunidad en que residen, con el propósito de apropiarlos y convertirlos en rasgos naturales de su formación cultural.¹²¹ Aunque en la extraterritorialidad de Steiner se insista en la importancia que implica, para un escritor, el cambio de lengua y, a su vez, la pérdida que éste experimenta en función de perfeccionar los usos y reglas del idioma que se ve obligado a dominar,¹²² en Bolaño encontramos un ejercicio afin en el uso indistinto de expresiones dialectales del español, porque éstas muestran el mapa de territorios en los que pasó distintos momentos de su vida. Villoro señaló esta particularidad en otro de sus artículos dedicado a la memoria del chileno: “Un cuidado desaliño del habla que sólo podía definirse como mezcla. Se servía de expresiones de Chile, México, España, y ciertos giros catalanes, pero su voz representaba el país de una persona. El acento movedizo permitía saber dónde había estado y ocultaba a dónde iba.”¹²³ Tal hábito, presente en la construcción de sus espacios narrativos y en el discurso que suelen adoptar sus siniestros narradores, es, para Echeverría una

¹²¹ Vid. G. Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la cultura y la revolución lingüística*, pp. 3-4.

¹²² Preocupación que también surge en *Kafka: por una literatura menor*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en donde ambos filósofos intuyen que esta situación está directamente desarrollada con una política que condiciona a la escritura.

¹²³ J. Villoro, “La batalla futura”, p. 77.

concientización de la diferencia, que es la apuesta a la que se entregan los escritores extraterritoriales.

Sobre esta base, Echeverría dice una última hipótesis: América Latina es pura periferia, y es por eso que los autores latinoamericanos contemporáneos suelen plasmar la descentralización en sus obras, abordando temáticas relacionadas con la diferencia, lo marginal, el uso de la violencia estatal, el mal o, en lo que el español sostiene su fundamento, discurrir con nostalgia hacia otros territorios y transitar por ellos en el espacio de la imaginación, como la Alemania de la Primera y Segunda guerra mundial en *Amphytryon*, de Ignacio Padilla; el Tercer Reich de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi; el contexto en torno a Peter Hook, autor, en la ficción, de *Peter Pan*, en el ambiente de la Inglaterra de principios del siglo XX, de Rodrigo Fresán; o la melancólica revisión de la historia del siglo pasado, representada por la vida de Hans Reiter, o Benno von Archimboldi, en *2666* de Roberto Bolaño.

De este modo, es posible que muchos de los escritores actuales de América Latina estén promoviendo, al migrar sus temáticas a lugares fuera de Latinoamérica, un tipo de afiliación –en términos, nuevamente de Said– en la que el sentido de pertenencia se rige por una lógica extraterritorial, de tal manera que a partir de sus obras, buscan ampliar, desde una identidad latinoamericana, hasta la ambición por convertirse en ciudadanos sensibles a las dimensiones de su entorno y, en consecuencia, dueños del mundo.

Una perspectiva que se sugiere en este estudio es que, en las peculiares obras que ha arrojado la literatura latinoamericana contemporánea, encontramos todos esos anhelos que se han desarrollado a lo largo del párrafo anterior, como desmarcarse de la tradición anterior, reconocer que, a partir de la crisis del arte, sus propuestas han

ocasionado disgusto y polémica, pero que, tal recepción también ha servido para poder cimbrar a un acontecer anestesiado por la desilusión, en búsqueda de nuevas fuentes de empatía. Al aparato estético que se encarga de llevar dichos rasgos al plano literario, he propuesto llamarlo lo real ominoso, como un intento de establecer una correspondencia con la corriente anterior y, con esto, proponer una continuidad a la necesidad que, hoy en día tenemos, de generar nuevos ámbitos de pertinencia en la crítica hodierna.

Finalmente, la idea que se pretende defender es que los resortes temáticos que encontramos en lo real ominoso son el esfuerzo por indagar las manifestaciones de lo malo, el desorden y la violencia, con el propósito de promulgar un llamado de atención por medio de la literatura, para intentar nuevamente reconciliar al arte con su contexto histórico y, así, añadir a la tradición de la crítica literaria latinoamericana un espacio de confluencia entre los valores del pasado y el acontecer actual, aunque en éste último se presente una destemplada visión de la realidad ominosa.

Capítulo II.

Las estrategias narrativas de lo real ominoso en 2666

2.1. La ironía en 2666 o el “efecto Bolaño”: la formación de comunidades afectivas

Poco tiempo antes de morir, el autor que nos ocupa dio una entrevista a Mónica Maristain, periodista argentina y antigua editora de la revista *Playboy* México, con motivo de un acuerdo llevado a cabo entre ambos amigos, mucho antes de que el chileno conociera los alcances fatales de su enfermedad. Tras varios temas, la argentina le preguntó al escritor: “¿Ha vertido alguna lágrima por las numerosas críticas que ha recibido por parte de sus enemigos?” Y él respondió:

Muchísimas, cada vez que leo que alguien habla mal de mí me pongo a llorar, me arrastro por el suelo, me arañó, dejo de escribir por tiempo indefinido, el apetito baja, fumo menos, hago deporte, salgo a caminar a orillas del mar, que, entre paréntesis, está a menos de treinta metros de mi casa, y les pregunto a las gaviotas, cuyos antepasados se comieron a los peces que se comieron a Ulises, ¿por qué yo, por qué yo, que ningún mal les he hecho?¹

Tras la muerte de Bolaño, Jorge Herralde, líder de editorial Anagrama –que es el sello al que pertenecen la mayoría de las publicaciones del autor que nos ocupa– escribió un breve libro en el que se recogían las diversas experiencias que pasó en compañía del escritor, o relacionadas al trabajo que ambos llevaban a cabo. En una de éstas, Herralde documenta una breve entrevista en la que un reportero de un diario chileno le pregunta por el grado de aprehensión que Bolaño sentía al escuchar sus críticas, aludiendo a la respuesta que le había dado a Maristain. El editor español no pudo disimular una sonrisa² y respondió: “Naturalmente era una respuesta sarcástica.”³

¹ J. Herralde, *Para Roberto Bolaño*, p. 53.

² Uno de los gestos comunes para demostrar la comprensión de la ironía, del mismo modo que la risa es el correspondiente al humor.

La sonrisa que esbozan tanto el editor como la periodista, ante las bromas del escritor, señala la pertenencia a una comunidad a quienes no les resulta ajeno ese guiño de camaradería y picardía. Sin embargo ¿Por qué no es una interpretación semejante la que cuestiona el corresponsal del periódico chileno? Todo indica que para éste interlocutor el chasco de Bolaño fue muy sutil y, en efecto, tomó como literal el sentido de sus palabras; no obstante para los otros, en éstas no existe espacio vacío que posibilite otra exégesis más que la de la mofa, ya que la respuesta de Bolaño se trataba de una afirmación sarcástica directa. El editor, la periodista y otros más, conocen al autor, leen su obra con cuidado y, por lo tanto, pertenecen a una cofradía cómplice, que es capaz de entender aquél mensaje oculto, o bien, ese significado añadido al de las palabras que el escritor mencionó con sorna en aquella entrevista.

Esta actitud mordaz y hostil fue uno de los argumentos de mayor relevancia, por parte de los grandes círculos de la crítica académica universitaria, para generar un rechazo sistemático hacia la obra de Bolaño hasta antes de su muerte.⁴ Además, para algunos académicos, el estilo del escritor chileno carecía de la sofisticación y la complejidad que están aparejadas con la ironía, de manera que sus chanzas y burlas, desde una perspectiva estricta, alcanzaban únicamente los atributos del humor violento. Sin embargo, tras la distancia de los años que median entre el fallecimiento de este autor y nuestros días, se han practicado lecturas mucho más serias sobre la propuesta de su obras, ya que la profundidad que alcanzan las críticas que el chileno hace sobre el mundo –al que ve como un lugar lleno de contradicciones, en donde se cierne una catástrofe representada por los asesinatos que se cometen en el norte de México–, ayudaron a rebasar el prejuicio de considerar a dicho autor como una moda pasajera en

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ El rechazo a la obra de Bolaño por parte algunos miembros de la crítica literaria fue un tema que se desarrolló en el capítulo I.

el ámbito literario, así que comenzaron a surgir distintas aproximaciones académicas al trabajo del escritor de 2666.

De acuerdo con esta base, dentro del campo de la crítica académica, ya existen estudios sobre el empleo de la ironía de Roberto Bolaño en sus obras. Es por eso que en esta tesis se esclarecen algunas premisas que apuntalan y dilucidan líneas esenciales sobre éste término, con el fin de deslindar ¿a qué nos referiremos al hablar del modo en que dicho autor maneja la estrategia de sentido que nos ocupa?

Al hablar de la ironía⁵ recorreremos un camino escarpado y lleno de polémica. Tanto la literatura como la filosofía se han encargado de elucidar su aparición en discursos y en textos, erigiéndola como una estrategia –para construir una imagen poética allá donde se veía lo apoético– que puede ser retórica, o bien, de pensamiento, y en ambos casos su función se centra en la desautomatización de las mentes que sendas disciplinas requieren. Por tal razón, es un hecho indiscutible que la idea de trabajar la ironía para un estudio literario ya supone toda clase de precauciones y astucia, debido a que es sencillo caer en imprecisiones graves. En este trabajo, al intentar deslindar nuestro enfoque del mejor modo posible y, al tiempo, pretender evitar los juegos de extrapolación, más allá de buscar un acercamiento teórico a la ironía, intento indagar en los efectos de sentido que dicha estrategia produce y, a su vez, entrever cómo

⁵ El concepto de ironía ha sido muy trabajado en la teoría literaria. Como se trata de un tema de gran envergadura y muchísima tradición, es difícil elegir aquella definición que describa de modo más preciso los elementos que la delimitan, de modo que me enfocaré en aquellos estudios que se encuentren encaminados a la época y estilo de la obra de Roberto Bolaño. Para Beda Alleman “la ironía literaria podría definirse como una manera de hablar, en la que se presenta una diferencia entre lo dicho literalmente y lo propiamente dado a entender. En el caso más sencillo esta diferencia se manifiesta como lo contrario, es decir, se dice lo contrario de lo propiamente mentado [...] sólo habría que deslindarla – para evitar malentendidos– del fenómeno de la mentira [...] la mentira debe engañar a la gente [...] la ironía en cambio adquiere su cualidad específica del hecho de que la diferencia es transparente para el iniciado (e iniciado es todo el que comprende lo irónico de la ironía). En eso consiste el encanto seductor del hablar irónico, en que deja pues, ver otra cosa y más de lo que se dice literalmente.”, p. 11-12. B. Allemann, “La ironía como principio literario”, pp. 11-12. Por otro lado, en el capítulo anterior se mencionaron las ideas particulares que se desarrollarán en este apartado, con un enfoque más ceñido al tiempo y estilo del autor que nos ocupa, al mencionar a Kierkegaard.

reverberan en una comunidad lectora –en este caso, la que se puede intuir que corresponde a la obra de Bolaño–, con la finalidad de descubrir en qué medida tales propósitos adquieren una dimensión estética en el plano de lo real ominoso y, asimismo, esclarecer cómo establecen un puente con la aniquilación que el universo de lo artístico trae consigo. Para llegar a estos propósitos, buscaré apuntalar cuál es el tipo de ironía que se encuentra presente en *2666* y, además, en qué medida dicha estrategia se convierte en el cimiento de lo que Linda Hutcheon denomina “la política de la ironía” pues, con base en tal idea, buscaré identificar cuáles son los indicadores que esbozan un modelo de comunidad afectiva para la propuesta literaria de este autor.

Como se mencionó en el primer capítulo, la idea de ironía que propuso Kierkegaard es la que más huellas ha dejado en algunas novelas contemporáneas, como la que nos ocupa. La ironía romántica es aquella que logra disolver en una premisa coherente las características propias de la literatura y la filosofía, que son las disciplinas que se disputan la autoridad de la estrategia de pensamiento que se desarrolla en este apartado. Según el filósofo danés, esa premisa se traduce en el sentimiento de lo irónico, pues al proponer que la ironía migra, de ser una estrategia retórica, a convertirse en una especie de condición, el artista se precipita hacia su celosa libertad, puede fundirse con la dimensión de lo estético, trabajar con inteligencia la poética necesaria para crear los juegos de antífrasis que fundamentan el disimulo –característica habitual de la ironía– y, por último, deslindarse de la responsabilidad que exigen los contenidos que se reúnen en sus mensajes, aunque éste sea la denuncia de lo “lo torcido, lo equivocado y lo vano de la existencia.”⁶ Dos intereses se funden en el ejercicio de adoptar el sentimiento de lo irónico: en el primero, el filosófico, la ironía se vuelve la clave con la que se interpreta al mundo como un lugar donde reina el caos; y en el segundo, lo literario, surge la

⁶ Fragmento de una cita de Kierkegaard, que se mencionó en el capítulo anterior.

necesidad de construir una estrategia acorde con ese mismo contexto, donde se privilegie el empleo del disimulo de los mensajes y los ataques perpetrados a los ingenuos –o bien sabiondos– que pretenden resolver los problemas de una realidad construida a base de paradojas. Aunque ambos impulsos yerguen a la ironía hacia un alto nivel de sofisticación, existe un periplo que nos hace tropezar: Schlegel considera que “la ironía es la forma de la paradoja”,⁷ de modo que, según la afirmación del filósofo alemán, la ambigüedad es una circunstancia inherente a la contradicción, por lo tanto, la ironía posee tanto los atributos de la paradoja, como las características propias de sí misma, de tal manera que dicha estrategia de pensamiento se desplaza rumbo al sinsentido. La relación con la paradoja, el vacío, el abismo y la necesidad de fundirse con el arte en su dimensión negativa⁸ son intereses que podemos encontrar en el romanticismo y, al mismo tiempo, en el aparato estético que se ha denominado en este estudio como lo real ominoso.⁹ De acuerdo con lo que se desarrolló en el primer capítulo, en lo real ominoso se tratan temas y contenidos que dan cuenta de la catástrofe. Es por eso que la ironía surge en el relato como una necesidad de disimular¹⁰ aquellos mensajes que parecen abrumadores y desoladores, a la vez que hierde con sus mecanismos de desautomatización. Sobre esa base, podemos afirmar que, la presencia de la ironía en lo real ominoso tiene el propósito de sembrar la inquietud en la mente de

⁷ P. Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 71.

⁸ Es importante recordar que estos son ejes temáticos desarrollados en el primer capítulo.

⁹ Al proponer esta migración no pretendo soslayar todas aquellas corrientes que median entre el romanticismo y la época contemporánea. Sólo intento sugerir que los rasgos de la ironía romántica repercuten con firmeza en la manera en que Bolaño, como buen lector de Kafka, emplea la ironía y, a su vez, que también pueden ser rastreados en otras obras de nuestros días, como en *Cómo me hice monja* de César Aira y en *Ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

¹⁰ Utilizo la palabra ‘disimular’ debido a que, en los siguientes párrafos desarrollaré el modo en que se ciernen elementos ocultos a lo largo de la narración, de una manera similar a un telón que cubre medianamente un fenómeno de características oscuras y siniestras.

los destinatarios, para agitar el pensamiento de aquéllos que viven sumidos en la violencia cotidiana y el estado de excepción.¹¹

Los mecanismos hasta ahora descritos exponen por qué, en nuestros días, la ironía es una herencia del romanticismo que ha sido fértil en la literatura contemporánea¹² y, al mismo tiempo, dilucidan cuáles han sido sus particularidades en el quehacer literario actual – especialmente, en la tradición crítica latinoamericana. Sobre esa base, Paul de Man, uno de los primeros críticos de este tema, busca eliminar la petulancia presente en la idea de ironía del pensamiento romántico, y afirma que, en nuestra época, podemos entender la función de esta ingeniosa maniobra de una manera similar a “la parábasis”,¹³ de modo que, para De Man, la ironía tiene el propósito de cimbrar la inquietud en el poeta o el artista, para incluirlo en el mundo del lector; de este modo, se genera una empatía entre ambos actores que neutraliza su funciones en el acto literario. Asimismo, en relación con el interés por recuperar a Schlegel, Allan Wilde, retoma la idea de que la ironía se conforma por una estructura similar a la de la paradoja, de modo que la define como: “un modo de conciencia, una respuesta a un mundo sin unidad ni cohesión”;¹⁴ de esta manera el efecto irónico, en la literatura actual, denuncia al entorno narrado como una secuencia deliberadamente inconexa, casual e incoherente, por lo tanto, ominosa. Sobre esta base, Wilde da un paso más y sostiene que el contexto de la ironía contemporánea se corresponde al del

¹¹ Este tema se desarrollará con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

¹² P. Shoentjes, *La poética de la ironía*, p. 238. Lauro Zavala también considera que esta especificación de la ironía es proclive a encontrarse en la literatura contemporánea, específicamente en la latinoamericana. *Vid.*, “Para nombrar las formas de la ironía”, *Discursos*, núm., otoño, año 1992, pp. 59-83.

¹³ *Ibidem*, pp. 238-239. La parábasis, “Parte de la comedia antigua griega (sobre todo la de Aristófanes) en la que el coro avanzaba hacia el público para exponerle, a través del corifeo, las opiniones y las reclamaciones del autor y para darle consejos” en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis. Ahí mismo, también se define a esta figura retórica como una interpelación al público, motivo por el cual podemos entender que Paul de Man busca decir que la ironía intenta ser una conciencia democratizadora entre artista y receptor. Un vaso comunicante con la idea de política de la ironía que propone Hutcheon y que se desarrollará más adelante.

¹⁴ *Ibid.*, p. 238.

posmodernismo,¹⁵ que es: “más radical en sus percepciones, deriva por lo contrario en una visión dominada por el azar, la multiplicidad y lo inesperado”,¹⁶ por lo que sus efectos en el pensamiento hacen que la lógica de éste permanezca suspendida y, por lo tanto, no intente superar a la paradoja: “con su visión todavía más radical de la multiplicidad, de lo aleatorio, de la contingencia y del absurdo, la [ironía] abandona decididamente la búsqueda de un paraíso –se acepta simplemente el mundo en todo su desorden (o no tan simplemente).”¹⁷

Asimismo, de acuerdo con los argumentos que se han esgrimido con la intención por desvincular a la ironía de un ámbito de superioridad y elitismo, recientemente, se le ha atribuido un valor superior al intérprete, que al ironista. Es por eso que Linda Hutcheon desarrolla en sus estudios una nueva herramienta teórica a la que denomina “política de la ironía”:

Why should anyone want to use this strange mode of discourse where you say something you don't actually mean and expect people to understand not only what you actually do mean but also your attitude toward it? How do you decide if an utterance is ironic? In other words, what triggers you to decide that what you heard (or saw) is not meaningful alone, but requires supplementing with a different, inferred meaning (and judgment) that would then lead you to call it “irony”? Unlike metaphor or allegory, which demand similar supplementing of meaning, irony has an evaluative edge and manages to provoke emotional responses in those who “get” it and those who don't, as well as in its targets and in what some people call its “victims.” This is where the politics of irony get heated. That affective dimension of irony's edge is the starting point of this study; it is also its (deliberate) limitation.¹⁸

¹⁵ Este autor, también participa de la discusión posmoderna. Sin embargo, como se ha deslindado en el capítulo anterior, se intentará respetar lo que cada crítico, reunido en este estudio, entiende por tal corriente filosófica, sin embargo, dejamos en claro que se trata de una discusión aún bullente.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷ *Ibid.* Es por eso que se reafirma la idea de la denuncia en la ironía que se detecta en los textos de Bolaño.

¹⁸ L. Hutcheon, *Irony's Edge*, p. 2.

El rasgo evaluador que deslinda a la ironía de la metáfora y de la alegoría termina produciendo un lazo emocional con aquellos que la comprenden y, a su vez, una resistencia y desagrado para quienes se les escapa, o bien, aquellos que son sus víctimas. Es por eso que la reacción que se produce en los receptores de la puesta en práctica de la ironía es lo que indica las características de su política y, al tiempo, la creación de su comunidad afectiva.¹⁹

Al relacionar la política con la ironía, Hutcheon propone que tal vínculo se gesta en una “escena”, en donde se llevan a cabo vínculos de poder, dentro de los lazos de comunicativos.²⁰ De acuerdo con esta idea, Pierre Shoentjes asegura que, aunque es ineludible observar las dimensiones ideológicas que se pueden desprender de la “escena” que propone Hutcheon, también es importante deslindar que la ironía tiene un carácter “transideológico”, o bien “no está ligada a ninguna ideología en particular: puede servir, y sirve efectivamente, de táctica al servicio de un amplio abanico de posiciones políticas; puede legitimar o socavar una serie de intereses muy variados.”²¹

En este mismo orden de ideas, Hutcheon añade que lo más relevante que se desprende del estudio de la ironía no es siquiera el mensaje que porta tal estrategia, ya que ésta surge de una decisión del autor, o bien, se dilucida a partir de la interpretación del receptor. Para la crítica canadiense, la importancia de la función irónica estriba en la relación entre “lo dicho” y “lo no dicho”, pues del vínculo que generan ambos elementos, surge el sentido de lo irónico.

Es así que el lazo que media entre el disimulo del mensaje del emisor y aquello que logra detectar el receptor es proclive a provocar reacciones emotivas que, según el

¹⁹ Esta es la noción de mayor importancia para entender el efecto Bolaño.

²⁰ “The ‘scene’ of irony involves relations of power based in relations of communication. It unavoidably involves touchy issues such as exclusion and inclusion, intervention and evasion”, *ibidem*.

²¹ P. Shoentjes, *op. cit.*, p. 242.

esquema de relaciones entre el *ethos* y el *pathos*, que propone Hutcheon, pueden ir desde la ira hasta el placer.²²

Con base en esta revisión, es importante identificar cómo operan tales ideas en el caso de la obra de Bolaño. En esta labor es imposible soslayar que el chileno suele emplear un *ethos* agresivo, como se mencionó al principio del capítulo, de modo que nos enfrentamos a un uso de la ironía que busca desesperar al lector y, además, que éste emplee toda su atención para encontrar respuestas a los espacios de indeterminación que están cernidos a lo largo de la obra. Asimismo, debido a que intuimos una participación muy activa por parte del lector en los procesos de exégesis de los textos del autor que nos ocupa, es importante determinar que, como se dijo al inicio de este apartado, el tema que se desarrollará con mayor profundidad es el tipo de recepción que se hace del empleo de la estrategia de pensamiento en cuestión y, además, cómo puede generar comunidades empáticas y afectivas, que se mencionaron líneas atrás.

Es por eso que, con respecto a la práctica de la ironía que Bolaño esgrime en sus textos, notamos cómo, según el cuadro de Hutcheon, dicha estrategia aborda los niveles de mayor carga afectiva a lo largo de sus narraciones y, además, resulta evidente que su tendencia suele ser más agresiva que disimulada, o bien, en términos de lo que dice la crítica canadiense, ocupa el rango de “maximal affective charge”, éste se traduce en una fluctuación entre los dos últimos polos, tales como la creación de “inclusionary ‘amiable communities’” o, en el caso más radical, “exclusionary elitist ‘in groups.’”²³ Dicha situación ha provocado que se considere a la literatura del chileno como más

²² Este modelo es una lista de gradaciones afectivas que inspiran las relaciones que produce el efecto de lo irónico. Para una revisión más enfocada, revisar la p. 45 del libro que se ha citado.

²³ Todos los entrecomillados forman parte del modelo de Hutcheon ubicado en la p. 45 del libro que se menciona.

sarcástica que irónica,²⁴ sin embargo, es difícil establecer un juicio tan categórico pues en sus textos, notamos que así como se encuentran aseveraciones ríspidas, de las que sólo algunos lectores son capaces de interpretar el mensaje oculto, también hay ejemplos donde se manifiestan críticas a la falta de la ley moral dentro del contexto contemporáneo,²⁵ lo que representa una toma de posición, por parte del ironista, que anuncia la necesidad de acusar la presencia de lo ominoso.

Asimismo, las estrategias de las que se vale la literatura de Bolaño para el empleo de la ironía son la antífrasis y, como se ha mencionado líneas atrás, la paradoja,²⁶ que a menudo él suele reunir con la parataxis y las anáforas.²⁷ Además, como ya lo han trabajado algunos estudios contemporáneos, el chileno también hace uso de la parodia como un método para apropiarse²⁸ de distintos discursos y, con base en esta misma idea, también se ha estudiado de manera brillante la yuxtaposición y adopción de distintos géneros discursivos como un mecanismo que busca desprenderse del canon, para erigirse como un estilo novedoso.²⁹ Sin embargo, el interés de esta investigación se centra en el espacio que existe entre lo “no dicho” y el lector, pues ahí radican los elementos claves, para la formación de una comunidad afectiva con la obra del autor que nos ocupa, ya que éstos marcan una relación explícita de exclusión e

²⁴ “Se le llama *sarcasmo* el escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad: la ironía llega al sarcasmo por ambas razones, por insultante y porque la víctima ausente, no puede defenderse [...]” *vid.* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. p. 275. Las comunidades empáticas de Hutcheon se distinguen del sarcasmo al momento de plantear las cargas de afectividad, pues entonces, es el receptor quien elige el efecto que recibe del filo irónico.

²⁵ Los ejemplos de ambos casos se desarrollarán al final del párrafo.

²⁶ Ambas son figuras propias de la ironía, como se vio líneas atrás.

²⁷ En este sentido, podemos notar cómo en *2666*, son frecuentes los momentos en los que los personajes sofisticados son burlados por el contexto. Tal es el caso de los prestigiosos críticos a quienes su obsesión los lleva a la grotesca Santa Teresa y, de tener cenas elegantes y europeas, terminan engullendo chilaquiles en restaurantes callejeros; o bien, el hecho de que uno de los intelectuales más prominentes de México sea apodado “El Cerdo”; y, como un esbozo final de los ejemplos, el caso de las acumulaciones paratácticas, donde se repiten frecuentemente elementos que asemejan al archivo y, por su cantidad, éstos se apelmazan intentando llenar un vacío.

²⁸ Tomo el término “apropiacionismo” que acuñó Evodio Escalante.

²⁹ Nuevamente, para una revisión notable y genial de esta propuesta, revisar la tesis de doctorado de Daniella Blejer, *op. cit.*

inclusión entre el mensaje irónico y los múltiples receptores. Para Shoentjes: “Esta relación es de naturaleza política en la medida en que inclusión y exclusión implican una jerarquía. En otras palabras, aquí hay algo más en juego y ese ‘algo más’ es una cuestión de poder. Esto explica por qué la lengua usada para hablar de la ironía [sea] con frecuencia la lengua del riesgo.”³⁰ Y, a su vez, es por esta razón que el riesgo que se corre al entrar al juego de la política de la ironía, que se encuentra presente en los textos de Bolaño, es que el lector se puede quedar varado entre la posibilidad de generar comunidades empáticas, o bien, grupos de exclusión.

Para exponer con mayor claridad tal idea, tomaré un ejemplo anterior a 2666 del que se desprenden elementos para comprender la política de la ironía de la que se vale el autor y, además, funcionará como acicate para sentar las bases del tipo de retos interpretativos que se encuentran desperdigados en la novela en discusión. Tal dechado se encuentra en dos mordaces piezas de ficción, intituladas “Dos cuentos católicos”, que se publicaron en *El gaucho insufrible*. En el primero, “La vocación”, se narra la historia de un adolescente –el personaje principal y, a su vez, el narrador– que vive en un pequeño pueblo español durante una etapa anterior a la guerra civil, y se siente constantemente afectado por la incertidumbre que le provoca la flama interna de sus deseos que, por un lado alumbra la senda rumbo a la vocación sacerdotal pero, por el otro, no clarifica si tal estremecimiento anuncia una verdadera señal divina, o bien, se trata únicamente de su devoción inherente a Dios y a la vida. En una ocasión especial, al terminar la proyección de una película a la que asiste con su amigo Juanito –único personaje con quien interactúa dicho adolescente– cada uno opta por sendos caminos y se dirigen a sus hogares. Sin embargo, un acontecimiento sublime ocurre: nuestro personaje observa cómo un monje, al parecer franciscano, camina descalzo por la nieve

³⁰ P. Shoentjes, *op. cit.*, p. 246.

con paso lento pero constante, “como debe caminar la Iglesia”.³¹ Para este joven, el andar del sacerdote es una verdadera muestra de humildad, de manera que al seguirlo va sintiendo paulatinamente cómo su alma se inunda de piedad y, por medio de tal hierofanía, descubre su verdadera vocación y se promete a sí mismo que un día logrará alcanzar una fe tan pura y esplendorosa como la que, en esa ocasión, lo había conmovido con una fuerza similar al golpe de un rayo.³²

Sin embargo, en el siguiente cuento, “El azar”, en el mismo pueblo de la narración anterior, se cuenta la historia de un hombre llamado Vicente, pobre y desamparado, que escapó del manicomio y, ante la adversidad, busca obtener comida del sacerdote de la iglesia de Santa Bárbara –de quien es devoto. Tras hablar con el párroco, tiene oportunidad de recordar parte de su pasado y, además, de buscar medios para huir del pueblo con el propósito de no ser capturado de nuevo. “Consígúete una ropa que te haga invisible y lárgate antes de que se entere el comisario”,³³ le dijo el sacerdote y Vicente huyó. En su camino, compra una hogaza de pan, logra comer algo y transita en dirección al cerro del Moro –el mismo lugar donde, por información del relato anterior, nos enteramos que es donde habitan las prostitutas– con la finalidad de encontrar a una mujer que le ha regalado un tazón de sopa en ocasiones anteriores. En lugar de hallarla, topa una casa en cuyos interiores se encuentra un niño desnudo, que tiembla en una cama, y a un sacerdote sentado en una esquina de la alcoba, que reza sin

³¹ *Ibidem*, p. 120.

³² Bolaño, R., “La vocación” en, *El gaucho insufrible*, p. 125. “Llevaba capucha, una gran capucha que velaba casi totalmente su rostro reflexivo. ¿Por qué digo reflexivo? Porque miraba el suelo. ¿De dónde venía? ¿De dónde había salido? Lo ignoro. Tal vez de dar la extremaunción a un moribundo. Tal vez de asistir a un niño enfermo. Tal vez de proveer con escasas viandas a un indigente. Lo cierto es que caminaba sin hacer ningún ruido. Durante un segundo creí que era una aparición. No tardé en comprender que la nieve atenuaba cualquier pisada, incluso las mías. Iba descalzo. Cuando me di cuenta me sentí herido por un rayo. Bajamos del cerro del Moro. Al pasar por la iglesia de Santa Bárbara lo vi persignarse. Sus huellas purísimas refulgían en la nieve como un mensaje de Dios. Me puse a llorar. De buena gana me hubiera arrodillado para besar esas huellas cristalinas, esa respuesta que durante tanto tiempo había aguardado, pero no lo hice por temor a perderlo de vista en cualquier calleja.”

³³ *Ibidem*, p. 126.

pausa y sin interrupción. Decide matar a ambos, vestirse con uno de los hábitos del clérigo y escapar rumbo a la estación de trenes. Con la finalidad de que su asesinato no sea descubierto, opta por quitarse los zapatos y caminar descalzo por la nieve a lo largo de toda su huida, hasta llegar a la terminal, comprar un billete sin elegir un destino particular y, después, partir. Durante su camino, descubre que un adolescente gordo y feo le sigue, pero decide no matarlo para lograr un escape exitoso.

Ambos relatos sugieren dos niveles de interpretación: en el primero, podemos desprender una ironía de situación, pues al abordar el tema de una vocación eclesiástica, resulta sumamente contradictorio que ésta provenga de la sobre interpretación que un joven, ávido de milagros, hace sobre un acontecimiento ambiguo, del cual decide desprender una virtud aunque no sepa que en realidad se trata de un gesto inconsciente, emitido por un gandul asesino, loco y ladrón.

Pero en el segundo nivel, notamos un mensaje oculto de mucha mayor gravedad. Bolaño no describe un acontecimiento imaginario, más bien, se apropia de uno de los testimonios que Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador de la institución eclesiástica *Opus Dei*, ha erigido públicamente, como uno de sus momentos de comunión divina. En tal suceso, Escrivá dice lo siguiente:

El termómetro se mantuvo a catorce grados bajo cero durante muchos días y la ciudad quedó casi paralizada. Un día de aquellos, tras una fuerte nevada, sucedió un hecho que, aunque pueda parecer intrascendente, cambió el horizonte de su vida: vio unas huellas en la nieve, las huellas de un carmelita que caminaba con los pies descalzos por amor a Dios. Al ver aquellas huellas, Josemaría experimentó en su alma una profunda inquietud divina que le suscitó un fuerte deseo de entrega. Otros hacían tantos sacrificios por Dios y él —se preguntó— ... ¿no era capaz de ofrecerle nada?³⁴

³⁴ “Huellas en la nieve”, *San Josemaría Escrivá. Fundador del Opus Dei*. Disponible en <http://www.es.josemariaescriva.info/>. 25 de octubre de 2013.

Escrivá de Balaguer, como fundador de la orden que se mencionó líneas atrás, hizo públicas sus reflexiones y no dudó en establecerlas como conversaciones y comuniones que tenía directamente con Dios. Al momento en que Bolaño trastoca una de las experiencias más representativas de este líder espiritual, dispone dos bandos: aquellos que apoyan su visión y toman como blanco el testimonio de Escrivá, o bien, todos los que creen que el *Opus Dei*, tal cual como su fundador lo asegura, es una de las órdenes creadas por voluntad divina y, por lo tanto, cualquier clase de falta de respeto merece escarnio y reprobación.

Por otro lado, también existe otra arista del problema que permite replantear la dicotomía y complejizar la toma de posición, pues, como es conocido, el *Opus Dei* ha sido duramente criticado por la relación estrecha que tuvo con la dictadura de Francisco Franco, y además por su vocación explícita de reunir en un mismo órgano a la iglesia y al gobierno, en los países que se han declarado laicos. Por lo tanto, todos aquellos lectores que sientan empatía con los movimientos revolucionarios, o bien, las estructuras gubernamentales independientes de la religión, encontrarán un lugar en el bando de aquellos que consideren que el testimonio de Escrivá puede ser trastocado e, inclusive, puesto de cabeza, como lo hace el autor que nos ocupa.

De acuerdo con estas ideas, se establece un efecto irónico que se sitúa en medio de los dos últimos niveles del esquema de Hutcheon, pues hay una comunidad afectiva que, si piensa que esta institución eclesiástica es poco coherente con su mensaje de paz, entonces sentirá empatía y simpatía por la ironía que Bolaño plantea al trastocar el relato de las huellas en la nieve. Pero también hay una escisión que resulta difícil de soslayar porque, dentro de la idea de empatía, también existirá una necesidad de desprender de esta comunidad al selecto grupo de personas que hayan detectado,

específicamente, al referente escondido en la ironía de Bolaño y, por lo tanto, como se mencionó páginas atrás, puedan emitir una sonrisa como el gesto que los convierte en miembros de un selecto grupo que excluye a quienes son incapaces de llegar a tal exégesis.

Justo ese espacio indeterminado, que se gesta entre ambos niveles de carga emotiva, funciona como ariete de nuestra investigación y, además, en la oscilación por determinar en cuál de los dos niveles es donde nuestro ironista busca que caigamos, encontramos aquello a lo que denomino en este trabajo “el efecto Bolaño”.

En relación con esta idea, Jorge Volpi logra establecer un deslinde pertinente para dilucidar a quienes afecta la política de la ironía de Bolaño. El escritor de *En busca de Klingsor*, durante una rueda de prensa que se llevó a cabo al margen de un congreso de literatura latinoamericana contemporánea –donde se abordaba una y otra vez la figura de Roberto Bolaño–, reconoció que la verdadera discusión sobre este autor no estribaba en su prematuro lugar dentro de la tradición, sino que el problema a tratar era admitir que la comunidad empática con su propuesta desarrollaba no sólo gusto por sus obras, sino hasta cariño. Este devenir ocurría en razón de que, al enfrentarse a los textos del autor que nos ocupa, tales lectores sentían la necesidad de asumirse como los descubridores de los elementos desperdigados en sus historias, además, sentían que se mitigaba el estado de orfandad literaria en el que se veían sumidos y, por último, apreciaban el frecuente elogio a la juventud en sus obras, ya que no era ningún secreto que Bolaño consideraba que ésta era lo único pletórico de bondad, de manera que la colmaba de virtudes y la erigía como la única etapa de la vida en la que no resultaba ridículo ubicar la fuerza de la esperanza. Desde este punto de vista, Volpi concluyó que Bolaño jugaba un papel difícil en la historia de las letras de nuestro continente, pues,

por un lado representaba el futuro de la literatura latinoamericana para los escritores hodiernos y, por el otro, para el resto de la comunidad literaria, personificaba todo aquello que resulta reprobable. Dicho de otro modo, según la opinión de Volpi, la mayoría de los lectores, escritores y críticos menores de cincuenta años forman parte del grupo que considera un prodigio al trabajo del autor de *2666*, mientras que a los mayores de esta cifra les parece sobrevalorado, una estafa y el fruto de una excelente mercadotecnia editorial.

En sintonía con lo que se ha desarrollado del pensamiento de Hutcheon, en las observaciones de Volpi podemos detectar la formación de una comunidad empática para la literatura de Bolaño, pues aquellos lectores y escritores contemporáneos a la vida del autor de *Los detectives salvajes* presentan las “competencias básicas”³⁵ para establecer el juego dialógico del codificador y los que decodifican, tales como: 1) un nivel lingüístico en común –en el que los lectores de Bolaño buscan un mensaje implícito dentro del que está dicho–; 2) uno gremial –donde estos mismos lectores gozan de un conocimiento suficiente sobre las normas literarias y retóricas que constituyen al canon e, incluso, sienten la necesidad de ver en Bolaño a un autor que se erija frente a éste y, a su vez, represente una ruptura a sus anquilosadas premisas–; y 3) otro empático –que es donde encuentran mayor satisfacción estos mismos lectores, y demuestran un cierto elitismo hacia los que no reconocen los artificios del autor.

Desde ese punto de vista, para dilucidar el “efecto Bolaño” es preciso indagar en esos mismos tres niveles de competencia por parte de los lectores, para descubrir los mecanismos con los que se articulan los arcanos de nuestro escritor. El primero, un

³⁵L. Hutcheon, *The Irony Edge*, p. 91. La autora la describe como aquella colectividad de lectores que sienten empatía con lo que se dice en la ironía y el ironista.

nivel lingüístico en común, no sólo implica el dominio de una lengua específica y similar a la del chileno, sino el conocimiento de todas las clases de estrategias, maniobras, juegos y excesos de los que éste se vale, con el propósito de construir efectos de sentido. Es por eso que podemos fundir este nivel con el segundo, que corresponde al gremial, pues quienes tienen conocimiento de los géneros discursivos, los tipos de estrategias con los que se emplea la ironía y, además, no les resulta ajena la política cultural contemporánea, como un lugar donde se gestan las discusiones críticas correspondientes a éste autor, tendrán mayor competencia para las exégesis a las que invitan los textos de Bolaño. Sobre esta base es que podemos deslindar aquellos episodios en donde encontramos un empleo de la ironía por medio de juegos o alusiones, y que son proclives a ser notados por los narratarios que cumplen las primeras dos competencias que se mencionaron anteriormente. En éstos, el narrador construye un gran número de parataxis, en las que podemos reunir desde maneras de denominar a un fenómeno, hasta tipos de algas que abundan en el Litoral Europeo.³⁶ En 2666 tales sucesos se constituyen por un universo narrado caótico, enrarecido y entretejido por una serie de situaciones casuales. Tal es el emblemático pasaje de la recolección de fobias que Elvira Campos, directora del hospital psiquiátrico de Santa Teresa, le hace a Juan de Dios Martínez, uno de los judiciales que intenta ahondar en la interminable sucesión de asesinatos que se realizan en dicha ciudad:

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

³⁶ Cada uno de los ejemplos de esta clase de estrategias se encuentran del siguiente modo: el primero en la “Parte de Fate”, pues al inicio, el sueño comienza con una secuencia de parataxis anafórica, dictando una línea que será la que privilegie a lo largo de la narración: la onírica; en el segundo, las algas que se mencionan, forman parte de un episodio en el que Hans Reiter es niño y siente una predilección obsesiva por nadar durante horas y conocer bosques de algas. Debido a la extensión de los ejemplos, intentaré distribuir los más idóneos a lo largo de este capítulo, con el propósito de no extenderme más de lo que, ya de por sí, abarca el presente estudio.

ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia³⁷ [...] Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. Otro clásico más: la necrofobia. Miedo a los muertos, dijo Juan de Dios Martínez, he conocido gente así. Si trabajas como policía resulta un lastre. También está la hematofobia, miedo a la sangre. Muy cierto, dijo Juan de Dios Martínez. Y la pecatofobia, miedo a cometer pecados [...]³⁸

El mosaico de fobias que se presenta en este episodio acusa una construcción de sentido que linda con lo siniestro, pues en su estructura a modo de cadena, parece mostrar que cada eslabón hace mención de los miedos que aquejan a las personas y de cómo éstos, al no encontrar un medio de escape, se convierten en el mal. Es por eso que al final, la misma doctora aclara a su interlocutor que el miedo al mismo miedo suele ser una trampa que se convierte en un oróburus, del que resulta difícil escapar, y que encierra los mecanismos y artilugios donde se genera el horror. Además, esta reflexión esconde un guiño, pues asemeja justamente a la estructura de la novela, misma que se constituye por una secuencia empotrada en otra y, a su vez en otra, y todas juntas forman un terrible galimatías en dónde notamos cómo el miedo y el mal, transitan a toda velocidad.³⁹

Asimismo, existen otros episodios semejantes que suelen ser construcciones de secuencias paratácticas apoyadas en anáforas, de las que desprendemos una serie de cadencias rítmicas similares a la de los mantras. Uno de estos ejemplos se encuentra en el inicio de “La parte de Fate”, en el que observamos cómo el efecto de la anáfora crea una sensación de lo onírico y, además, un estremecimiento de asfixia.

³⁷ Esta clase de fobia, corresponde, según Bolaño, al miedo a cruzar puentes, pero como la explicación en el relato constituye mucho texto, he decidido acortarlo.

³⁸ Bolaño, R. 2666, p. 478. A partir de esta referencia, daré cuenta de las citas de la novela que nos ocupa, entre paréntesis para agilizar la lectura.

³⁹ Una imagen similar se cita en el último capítulo, al desarrollar el tema del mal y el drama de la libertad, como una de las preocupaciones de lo real ominoso.

“¿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 ya no importa, a menos que aumente y se haga insostenible. *Y también*: *joder, duele, joder, duele. No importa, no importa.* Rodeado de fantasmas.” (295)⁴⁰

En este episodio –uno de los que describen cómo opera el pensamiento del personaje– se anuncia una especie de sensación de lo tremebundo, que nimba el relato, tornándolo extraño y, por lo tanto, escaso de rasgos para establecer confianza. Entonces, por lo contrario al efecto del mantra, esta clase de recurso construye otro mucho más oscuro, pues aquella repetición que en el canto budista busca sanar, en éste caso emula un tipo de envasamiento que se agencia de las características de dicho mecanismo oriental, trastocándolo en un sonido exasperante. Por este motivo, dicho anti-mantra funciona de manera similar aun *pharmakos*, en el sentido en que lo entiende Derridá,⁴¹ o bien, una medicina espuria que no tiene dentro de sus atributos la facultad de curar, sino más bien, herir y buscar un blanco de ataque.

Distinto de las antífrasis comunes las construcciones paratácticas y anafóricas de los relatos de Bolaño suelen disimular –el sentido de ocultar– algunos mensajes de la narración y, al tiempo, ciernen una serie de espacios vacíos para los lectores. Es por eso, que las comunidades que se disponen a interpretar aquellos huecos que el chileno disemina a lo largo de su obra, tienen retos difíciles, como la interpretación de aquellos personajes del relato que, como se verá, presentan contradicciones muy polarizadas,

⁴⁰ Las cursivas son mías.

⁴¹ Para Derrida, el *Pharmakos* es una especie de sacrificio que se realiza con la finalidad de sanar los vicios de la sociedad. Pero, según sus términos, se trata de una realidad envenenada, en donde la designación de un chivo expiatorio no satisface la gravedad de la carencia social y, por lo tanto, es una medicina que no cura y, por lo contrario, empeora. Una imagen similar la encontramos con el *homo sacer* que postula Agamben y que se desarrollará en el capítulo 3.

como la aparición del peculiar intelectual mexicano que introduce a los críticos en la aventura de buscar a Arcimboldi, cuya sofisticación y cultura no logran eclipsar lo grotesco de su mote, que es “el Cerdo”. Esta situación excluye de su comunidad afectiva, nada menos que a los críticos, como el caso de Norton cuando dice:

Este país es increíble [...], uno de los mandamases de la cultura, alguien a quien se supone refinado, un escritor que ha llegado a las más altas esferas del gobierno, es apodado, con toda naturalidad, además, el Cerdo, decía, y relacionaba esto, el apodo o la crueldad del apodo o la resignación del apodo, con los hechos delictivos que estaban ocurriendo desde hacía tiempo en Santa Teresa. (186)

En el momento que el azoro de los críticos no logra dilucidar una paradoja tan radical, surge otra comunidad que excluye a quienes no logran comprender la contradicción anterior, que está conformada tanto por los mexicanos del relato, como por la de los lectores de la novela, pues quien vive en un país tan lleno de contrastes como México, logra comprender cómo es posible que un hombre erudito también forme parte de un sistema gubernamental corrupto y, a la vez, pueda ser acreedor de un mote tan cruel como el del personaje que se ha mencionado.

De acuerdo con esta idea, es que el mismo Bolaño se toma unas cuantas páginas para desarrollar, en boca de Amalfitano, la situación peculiar que viven los intelectuales mexicanos –entorno que, según la narración del chileno, es un criterio que se extiende por toda Latinoamérica– siempre al abrigo, protección y servicio del Estado:

En realidad no sé cómo explicarlo – dijo Amalfitano–. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. [...] Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al estado no le importa. El estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores

más bien inútiles, el estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. (161)

Asimismo, otro de los personajes que resulta un ejemplo de tal antífrasis, en el empleo de la ironía que hace el escritor en *2666*, es Florita Almada. Como lo indica la narración, esta peculiar mujer tiene sus apariciones en la novela dentro de “La parte de los crímenes”, y configura un peculiar *pastiche* de los rasgos particulares de dos célebres personajes de la literatura: uno de ellos es que lee con la misma avidez y locura que Don Quijote, de manera que asemeja, en algunos momentos de la narración, aventuras y obstáculos similares a los que experimenta el caballero de la Triste Figura y, al tiempo, posee las cualidades de una vidente, o chamana, de un modo muy similar al de María Sabina, una polémica curandera mazateca que adquirió fama internacional con la visita del periodista americano Robert Gordon Wasson, quien difundió su sabiduría, sus cantos y sus creencias sobre el poder mágico que poseen los hongos alucinógenos.

A lo largo de la narración, Florita Almada, a quien asombrosamente llaman “la Santa”, se convierte en una sabia de los asesinatos que se perpetran en Santa Teresa. No obstante, la plataforma desde la que emite sus disertaciones no es la plaza de Zaratustra, sino, un programa de conversación dirigido por un peculiar conductor televisivo llamado Reinaldo. Aunque este contexto resulta absurdo y disparatado, la ironía estriba en que, en la boca de este personaje tan peculiar, se esconde el secreto del mal y de la desolación que se vive a causa de los crímenes. Para ella: “Cada cien metros, el mundo cambia” (538) y justo esa vulnerabilidad asemeja la forma que adopta el deseo que habita en las pulsiones de todos los hombres, mismo que puede ser proclive al amor, puesto que, también “el mundo es un temblor” (538), o bien, se puede inclinar a la maldad, como el quinqué “cuya luz parecía bailar o adoptar formas demoníacas” (529).

Nuevamente, desprendemos dos exégesis de la figura de este personaje: Almada es una santa indígena mexicana, es la Santa Teresa que se descuartiza en cada muerte y, a la vez, mediante los poderes curativos que le otorgan sus dones –de manera similar a los poderes chamánicos de María Sabina–, intenta purgar de dolor a su ciudad, misma que se encuentra enloquecida por su acontecer, lleno de desolación, impunidad e injusticia. Sin embargo, esta peculiar vidente que se promueve en los programas de conversación y, al tiempo, es el único apoyo con el que cuentan los grupos civiles de resistencia feminista,⁴² también simboliza aquella crítica mordaz que Bolaño hace de la idea de la condición latinoamericana, misma que se traduce en una especie de anestesia mental, producida por una inexplicable confianza en fuerzas bondadosas que, aparentemente, se deben encargar de buscar la solución a los problemas sociales más graves.⁴³ En relación con esta idea, Domingo Miliani propone la “lotofagia” como un útil concepto para explicar la predilección por el azar en comunidades marginales de Latinoamérica.⁴⁴ Éste término significa “apetito por los lotos”, una flor cuyo poderoso efecto anestésico envenena a la tripulación de Ulises en *La Odisea*. Sobre esa base, Miliani construye un puente de sentido en el que busca migrar este episodio a la realidad latinoamericana, pues relaciona el efecto de dicha flor con la ansiosa sensación que sobreviene al recurrir a las clemencias de la suerte y de la magia y, a su vez, también vincula las secuelas de esa planta con el estremecimiento adictivo, ocasionado por las fiestas, el azar y la fe, ya que son entornos donde podemos encontrar la providencia y la fortuna. Por lo tanto, para este crítico: “En el azar, como es obvio, radica nuestra incurable predisposición al juego, sin que ello nos defina como *Homo ludens* [...] Nuestro juego es, precisamente,

⁴² Ver el fragmento en donde Florita Almada está en el programa de Reinaldo, acompañada de dos miembros de manifestantes.

⁴³ Para esta clase de ejemplos, a mi parecer Bolaño se inspira en discursos acartonados como los del “cine de oro mexicano”, que funcionaban como adoctrinamientos que el Estado cernía en las mentes de la población, para crear sus disparatados ejemplos de bonachonería mexicana y confianza de la generalidad en lo divino, para resolver los problemas más terribles.

⁴⁴ D. Miliani, *País de lotófagos*, p. 16.

apostar todo a todo”, y es por eso que después añade, “El azar es la expresión más vil de la esperanza.”⁴⁵

Al hablar de esta peculiar y triste idiosincrasia, además de hacer una crítica brutal sobre las estrategias que se adoptan para afrontar los problemas en América Latina, Bolaño realiza una vuelta de tuerca más a su ironía, y él mismo se incluye dentro del blanco que busca atacar. Como se sabe, uno de los recursos más estudiados en la obra de este escritor es el empleo de la autobiografía, y por medio de los referentes de su vida en la ficción, hemos detectado que hay rasgos del chileno en personajes tales como Arturo Belano, Amalfitano e, incluso, el mismo Archimboldi. Dicha circunstancia mueve a interpretar estas autoreferencias como un medio para incluir su situación dentro del mundo que él mismo critica, pues en ésta notamos que él también fue un intelectual, como otros que cruelmente criticó, que buscó reconocimiento y remuneración por su trabajo, mediante organismos estatales. Por lo tanto, dentro de la reflexión que pone en boca de Amalfitano –en donde indica la complicidad de los intelectuales con el Estado– el chileno se vuelve parte de la ironía y, se sitúa dentro del problema que implica cuestionarse ¿hacia dónde va el rumbo del arte? ¿Cuál es el papel que debe de jugar el artista? Y, lo más importante para los contenidos de lo real ominoso ¿dónde se encuentra, ahora, el universo de lo artístico: en la política, en la estética, o bien, en lo sagrado? Aunque tales dudas razonables, carecen de respuesta tanto en *2666*, como en el presente estudio, se convierten en los puntos de partida que, por medio del efecto de desautomatización de la ironía, llevan, tanto al lector, como al escritor, a buscar ensayos de respuestas.

⁴⁵ *Ibidem*, referencia que corresponde a ambos entrecorillados.

Finalmente, una vez dilucidados los dos primeros niveles de competencia, nos encontramos con el tercero, correspondiente a la asignación de empatía con el *ethos* y el *pathos* que están en la puesta en práctica de la ironía del texto. Sin embargo, como ya se ha desarrollado a lo largo de los ejemplos que se mencionan líneas atrás, la afirmación de mayor contundencia que se puede realizar al intentar dotar de estabilidad esta búsqueda, es que la carga afectiva que encontramos en la disposición de los episodios irónicos es sumamente difícil de identificar, ya que hay oportunidad de que, quien logre interpretar los espacios indeterminados de Bolaño, prefiera la formación de una comunidad de lectores empáticos con su placer estético, o bien, desee crear un grupo de exclusión en el que se mantenga la oscuridad de sus exégesis como misterios. Tal encrucijada se fundamenta en un problema de raíz: ¿Cuál es el *ethos* con el que nos encontramos en una narración tan vertiginosa como la de *2666*? ¿El *pathos* es tan estable como para poder identificar cuál es el juicio que, como lectores, debemos razonar? La magnitud y complejidad de la novela contiene gradaciones que ponen en funcionamiento acelerado al modelo de Hutcheon,⁴⁶ hasta provocar la oscilación que va del *ethos* burlón, estado genuino de la ironía, hasta la sátira paródica, que es el *pathos* más directo. Esta ambigüedad nos motiva a pensar que, en el último de los casos, el juego que propone esta novela adquiere un matiz que podría interpretarse, en un primer sentido como serio: *2666* se asocia con el número de la bestia (666) multiplicado por su doble, lo que podríamos explicar como una alusión clara a una atmósfera infernal asociada con la repetición paratáctica que se desarrolló líneas atrás.⁴⁷ Sin embargo, en un segundo sentido, si recordamos que las antífrasis que construye el autor que nos ocupa, suelen ser tan disparatadas que establecen un juego de opuestos verdaderamente extremos, podríamos interpretar un significado añadido con cierto grado de *ethos*

⁴⁶ L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷ Misma que también se retomará al hablar de lo siniestro.

correspondiente a la “risa desdeñosa”, relacionada al burlón que, mediante la hipérbole del mal como exceso dramático, busca asimilar exageradamente el 2 x 666 con un sentido semejante al desolador y terrible lamento que, hacia la entrada del infierno, imprimen las palabras lastimeras de Dante en su *Comedia* y que dicen lo siguiente: “¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!”.

Lo que podríamos considerar como la empatía con los textos de Bolaño es que, a esos momentos de dramatismo exacerbado que encontramos en sus novelas, no queda más que entenderlos como gestos de humor, una exageración que se pone de manifiesto con la obviedad que representa el doble del 666 que insinúa su título y, que busca generar una atmósfera en la que el lector se prepare a ingresar al infierno, con una armadura de humor que sólo la predisposición a la ironía puede dar, confrontando la seriedad y desolación de una realidad paradójica, descabellada, abominable y ominosa, con una sonrisa.

Es por eso que, una vez más, el “efecto Bolaño” se constituye a partir de la ambigüedad del *ethos* y *pathos* inestables de la novela que nos ocupa, debido a que su contenido es tan mutable como el rumbo que toman las historias que se cuentan; es un efecto que busca marcar un estado de indeterminación, una ironía vacilante y la búsqueda por una comunidad afectiva de narratarios que sientan la capacidad de encontrar, en esta explosión de sentidos, de juegos irónicos que se sueltan al aire y de personajes paradójicos en mundos ajenos, una conmoción provocada por una poética del exceso.⁴⁸ Un artefacto similar a los objetos entrópicos que configuran los cuadros del pintor milanés Arcimboldo y que representa también una pista para encontrar mensajes añadidos a un relato que cuenta compulsivamente. Estos mismos cuadros que encierran

⁴⁸ Volveremos a esto en el último párrafo del capítulo.

todo dentro de todo, como una intención anhelante por representar una lectura del mundo, dentro del mismo, son una insinuación irónica a la novela. Dicha alusión corresponde al espacio que se desborda y al que sólo podemos interpretar con seriedad y humor, a la vez, que como un juego que se ejerce con distancia y con una sonrisa que insinúe la complicidad irónica de esa comunidad, que considera que en este mundo aún queda el contingente de aquellos que miran, en la nula distinción entre la literatura y la vida, una alternativa.

2.2. Lo siniestro. El lado oscuro del “efecto bolaño” en aquello que debería ser familiar y ha dejado de serlo.

Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí
para poder engendrar una estrella danzarina

- Friederich Nietzsche

La relación del arte contemporáneo con la negatividad, según el desarrollo que se hizo en el primer capítulo, surge a partir de una escisión entre el artista, el arte y la estética. En ese apartado, se desarrolló cómo la negatividad era el resultado conclusivo de la ruptura entre lo sagrado y lo artístico –esto es, el vínculo que configuró a la idea del arte en la época clásica–, provocando que lo primero ya no se interprete como el contenido de lo segundo. Este acontecer tiene su génesis en el romanticismo,⁴⁹ a partir del pensamiento de Kant y su incontrovertible *Crítica del juicio*, que es la obra donde aparece la disertación sobre lo sublime, como un ámbito profundo que confluente la idea de belleza e infinito,⁵⁰ o bien un sentimiento en donde el hombre se concilia con la naturaleza por medio de la superioridad moral a la que éste se ampara para protegerse

⁴⁹ Como se vio en el párrafo anterior, el periodo artístico correspondiente a la idea de ironía que se recupera en este trabajo.

⁵⁰ Es importante recordar que no es hasta este momento que se entiende que lo infinito es bello. “el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica que muy en último término, a mediados del siglo XVIII, alcanzará rendimiento en el terreno estético, subvirtiéndose enteramente la sensibilidad y el gusto.” E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 20.

del terror que aquella inspira. Desde tal punto de vista, el arte comenzó a ser el lugar en donde la naturaleza, a pesar de portar “el corazón de las tinieblas”, comienza a estudiarse desde lo interesante, lo pintoresco y lo bello. Sobre esa base, los límites de la belleza comenzaron a adquirir dinamismo y, por este motivo, proliferaron distintas manifestaciones de lo bello, lo artístico y lo feo en la obra de arte misma. Hoy en día, los términos de la estética propuesta por Kant se han ampliado hasta el punto de independizar al artista de su moral, abstrayéndolo al amparo de su subjetividad, e independizándolo de la relación con la naturaleza, de modo que la ruta que éste sigue, lo lleva a encontrarse con la negatividad del arte y la búsqueda de la nada; tal situación ha generado diversos diagnósticos y, entre algunos, se ha destacado con gran interés el de Agamben, quien no dudó en afirmar que, en razón de la preocupación creciente por la estética como el único medio para comprender lo artístico, el arte se había estancado en un pantano de indeterminación y, por lo tanto, había perdido su dimensión sagrada y terrorífica.⁵¹ Por este motivo, en la actualidad, el arte carece de contenido, y asimismo, el artista se ha convertido en el hombre sin atributos.⁵²

Mientras que el filósofo italiano propone volver al plan original del arte,⁵³ con el propósito de reconciliar al artista con lo sagrado, pensadores como Eugenio Trías consideran que es precisamente en la escisión entre el arte y su efecto estético donde encontramos la vitalidad del mismo, pues ahí surge lo terrible como una cara elidida de la luz creadora o *poiesis*. Para éste filósofo español la creación “poiética” también proyecta su propio negativo, pues es en “la luz cegadora, la luz potentísima” donde

⁵¹ En el primer apartado se desarrolló que lo terrorífico es la experiencia de lo sagrado en el arte.

⁵² Tal disertación se desarrolla más en el primer capítulo; sin embargo, para una aproximación sin mediaciones, revisar el texto *El hombre sin contenido* del Giorgio Agamben se aborda tal problemática.

⁵³ Aquél que lo vinculaba estrechamente con la *poiesis*, deslindando así a lo sagrado como su contenido esencial y radical.

encontramos “de hecho y de derecho la tiniebla”,⁵⁴ es por eso que sobreviene un extraño sentimiento que se constituye, al mismo tiempo, por el terror y la fascinación, toda vez que estamos en presencia de la obra estética. Ésta es una paradoja que se presenta en el arte y nos dice que dentro del movimiento espasmódico del caos es posible generar la presencia de lo artístico y, especialmente, su efecto de sentido. Según Trías, a tal estremecimiento le debemos la esencia misma de dicho fenómeno y, si la obra cumple con la condición y límite que representa el debido cubrimiento del horror, entonces nos encontramos entre lo bello y lo siniestro, tensión de la que surge lo que interpretamos como arte.

Para el filósofo español, lo siniestro es lo que dota a la obra de un carácter artificioso e ilusorio, y además, este escalofriante sentimiento también es una condición “*sine qua non*”⁵⁵ para que se presente el efecto estético que nos fascina y horroriza al mismo tiempo. Según las reflexiones de este pensador, el desgarrar del Uno esencial, de la escisión de la idea de Dios como fundación del arte y de la vida, provoca que accedamos al conocimiento de lo artístico por medio de la fe y de la ciencia; esto causa que, al entregarnos a la sabiduría, lo hagamos cargados de sospecha y de temor.⁵⁶ Es por eso que, de acuerdo con Schlegel, Nietzsche, Hegel y Schopenhauer –quienes afirman que detrás de la belleza existe el caos, lo terrible y lo oscuro– el español se interroga si “¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan, se revela?”⁵⁷

⁵⁴ E. Trías, *op. cit.*, p. 20. Para ambos entrecomillados.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁶ Para ejemplificar esta hipótesis, vuelve constantemente a mitos cosmogónicos, donde se recurre a los asesinatos de dioses y, en específico, a la castración de Urano como una de las manifestaciones más espeluznantes de lo siniestro.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

Es así que, para Trías, lo siniestro, límite y condición de lo bello, se relaciona con una serie de delimitaciones y exhortaciones a aquello que se nos presenta como maligno:

Agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida. Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio. El hado malo puede provenir de un encantamiento o sortilegio que ciertos seres pueden producir con sólo echar una mala mirada: el mal de ojo. Una mirada atravesada o envidiosa puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido ‘fascinado’ (como cuando la serpiente áspid ‘fascina’ a su víctima tornándola estática por hipnosis con sólo mirarla). Envidia viene de *invidia*, del verbo *invideo*: mirar con recelo, mirar maliciosa o rencorosamente, dirigir una mirada maligna sobre otro; y de ahí envidiar, estimar algo –objeto o atributo– que está en posesión de otro. [...] De hecho, siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolo que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojamiento de mirada, sobre un ser desprevenido. *Ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital*, un malfortunio, un hado desdichado. Uno de los sobrenombres más expresivos de Satanás, el adversario de Dios, es El Envidioso.⁵⁸

Rudiger Safranski nos invita a pensar que el mal es una condición inherente al hombre y, por esta razón, es un producto de la conciencia del mismo.⁵⁹ Es por eso que, para el alemán, los atributos del mal, como tema que debe atender la filosofía, son responsabilidad de las personas, de tal manera que, en su propuesta de análisis del problema se aleja del “hado malo”, o bien, de la idea de que el mal es el producto tenebroso de una misteriosa figura que emana poderes fantásticos. Aunque resulta incontrovertible la reflexión del filósofo alemán, Trías establece un puente con el imaginario antropológico y colectivo que ha fundamentado la noción que nos ocupa, ya que es imposible escamotear el campo semántico que incluye los referentes más

⁵⁸ *Ibid*, p. 30. Las cursivas son mías. Busco destacar esta oración debido a que la torcedura del rumbo es una de las características principales de las narraciones en donde encontramos lo real ominoso.

⁵⁹ Se desarrollará este tema con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

inmediatos sobre lo que nos atemoriza y desconcierta. Esta clase de sentimiento deja una estela de significados de la que brillantemente se han ocupado las mejores mentes de la historia. En razón de la importancia que suscita tal disertación el español recupera las reflexiones de Sigmund Freud como el punto de partida para hablar del sentimiento de lo siniestro, ya que es un indicio claro de la presencia del mal, y se manifiesta como: “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”⁶⁰

Para Freud, la palabra ‘siniestro’ comprende una serie de matices que resulta pertinente destacar, con el propósito de delimitar con precaución su significado. En principio, una de las dudas que el austriaco se plantea es “bajo qué circunstancias las cosas familiares pueden tornarse en siniestras”⁶¹ y es ahí donde indaga en el significado de la palabra *heimlich*. Según el estudio de Freud, esta palabra designaba, en un principio, aquello que resultaba familiar, cómodo y hogareño; sin embargo, en la medida que lo familiar excluye a aquellos que no forman parte de la comunidad afectiva que lo conoce, comienza a convertirse en algo secreto o disimulado. De un momento a otro, la palabra *heimlich* sufrió un desplazamiento semántico y de ser aquello confortable, se tornó oscuro. Con base en este cambio semántico, surge un nuevo concepto al que se le denomina *unheimlich*, que significa: “algo inquietante, que provoca un terror atroz.”⁶²

Es por eso que el médico austriaco encuentra una relación primordial: “El sentido de *unheimlich* se opone a la primera significación de *heimlich*, pero no a la segunda [...] *Heimlich* significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31. Definición que Trías toma de Freud y su ensayo “Lo siniestro” (1919).

⁶¹ *Idem*

⁶² S. Freud, “Lo ominoso”, p. 219.

oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no como el contrario del segundo.”⁶³

Según el aforismo de Schelling, siniestro o *unheimlich* será “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”⁶⁴, de tal manera que lo que inspira la sensación atemorizante y de incomodidad es que, bajo estos términos, lo que es secreto sale a la luz y, por lo tanto, podemos ver qué tan terrible es y porqué debe permanecer en las tinieblas. Sobre esta base es que Freud puede dilucidar y desbrozar todos los elementos que constituyen al vocablo ‘siniestro’ y afirmar lo siguiente: “Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.”⁶⁵

Los resortes de lo siniestro, entonces, serán el secreto, el disimulo, lo familiar, lo abyecto y la exposición de todos éstos a modo de una *summa*, de la que extraemos el sentimiento de lo terrible. Es por eso que Trías, tras recoger los hallazgos más brillantes de Freud y, además, recuperar de éste los indicios que anuncian lo siniestro en una situación dada, resume una tipología de motivos en la que se reúnen las condiciones para que se presente este sentimiento escalofriante en el arte. El inventario es el siguiente:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).
2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con

⁶³ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁵ *Idem*

el tema de lo siniestro. 3. ‘La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado’: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas [...] Esta ambivalencia produce en el alma un enorme sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico y misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico e inorgánico [...] 4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo [...] 5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril [...] 6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico [...] se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado).⁶⁶

Estos casos configuran una serie de condiciones que anuncian la presencia de lo siniestro y, al enumerarlos, Trías considera que podemos desmontar a la obra artística en los componentes que constituyen la estructura que la sostiene, pues según su teoría, la obra de arte está hecha a base de los terribles efectos de sentido propios del escalofriante sentimiento que se desarrolla en este apartado. Es por eso que, para el filósofo español, dicho inventario nos da la clave con la que podemos descifrar los estremecimientos que sentimos al experimentar la apreciación de lo bello. De acuerdo con estas ideas, la relación entre lo bello y lo siniestro en la obra estética, puede ser comprendida como si esta última fuera un receptor en cuyo interior se encontrara lo siniestro, el cual se convierte en una especie de base sobre la que se fundamenta lo bello; sin embargo, si tal estructura, que sostiene a la obra bella, se desvela, la pieza artística pierde su efectividad. Trías dice que “Lo que hace a la obra de arte una *forma viva* [...] es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo que se

⁶⁶ E. Trías, *op. cit.*, p. 35.

teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo”,⁶⁷ de tal manera que la función del arte es que “transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos”⁶⁸ en una obra artística de la que reconocemos que existe orden, belleza, y sospecha del caos.

Por tal motivo, Trías se pregunta “¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay detrás de la cortina rasgada?”⁶⁹ Y, al tiempo, responde que:

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento.⁷⁰

Del mismo modo con que Trías dilucida que la peculiar configuración de la obra estética es un balance entre caos y orden, en donde existe connivencia con lo terrible, es que reconocemos que detrás de la cortina rasgada se encuentra lo siniestro y, por eso, al detectar este peculiar lado oculto –lado b⁷¹– de la pieza artística, encontramos la llave para introducirnos al contenido del arte. De la misma manera, es que también Bolaño se pregunta con insistencia por el otro lado del libro y de la literatura, y es justo por eso que no resulta repetitiva, sino anafórica, aquella pregunta enigmática que Arturo Belano lanza a los detectives salvajes, al terminar el libro homónimo, y que insiste en saber ¿Qué hay detrás de la ventana?

⁶⁷ *Ibid*, p. 42.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ Nuevamente, se sugiere la lectura del artículo de Felipe A. Ríos Baeza “Los ‘lados B’ de B. Una aproximación a lo anticanónico en la narrativa de Roberto Bolaño.”, pp. 107-141.

Del otro lado de ésta, nos encontramos con la ironía y lo siniestro en plena relación, pues, como se mencionó en el primer capítulo, ambos son elementos que dictan el orden de la estructura de lo real ominoso. Sin embargo, para poder establecer un vaso comunicante que permita dimensionar en qué medida hay ironía y en qué otra hay presencia de lo siniestro, es preciso reconocer cuáles son los resortes que comparten ambas categorías estéticas.

De acuerdo con las características de lo siniestro, expuestas hasta este punto del desarrollo de la presente investigación, es que podemos pensar que detrás de la ventana que Bolaño mira, están instalados varios de los motivos que Trías indica en su inventario. En relación con esta idea, resulta pertinente determinar que el lazo con la ironía se hace posible, debido a que en los acontecimientos que se enumeran en la tipología del español es evidente que se precisa del disimulo, el surgimiento de una sospecha que la comunidad afectiva presiente durante la lectura, y de un sentimiento de duda que se cierne a lo largo del relato. De ahí que sea pertinente notar como éstos son elementos tanto de la ironía como de lo siniestro, y se funden con promiscuidad – siguiendo la terminología de Trías– con el propósito de construir un efecto de sentido en sus espectadores o lectores, que provocan una la lectura con peculiar desconfianza, la cual, al mismo tiempo repele, y además fascina. Por este motivo, es que es posible afirmar que el efecto Bolaño –la noción que se desprendió como resultado conclusivo del párrafo anterior– es un vértigo, ya que, no sólo tiene como característica la ambigüedad de su toma de posición en los polos que Linda Hutcheon propone como constituyentes de la política de la ironía, sino que también posee un efecto peculiar y atemorizante o, dicho de un modo más preciso, siniestro. De esta manera, se cumple otro principio del arte contemporáneo, que también es una característica de lo real ominoso: la paradoja funciona como un orden “desordenado” casual y aglomerado de la

obra artística, y en “ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo.”⁷² De este modo, tanto la ironía, como lo siniestro, en *2666*, son dos elementos que impiden al lector cimentar alguna familiaridad con el texto, de tal manera que surge otro nivel de la desautomatización que se desarrolló en el capítulo anterior, y que se propuso como una de las características de mayor envergadura tanto en la novela de Bolaño, como en lo real ominoso.

Podemos ahora formular los momentos en los que notamos la presencia de lo siniestro como un elemento constitutivo de la obra de arte, presente en el aparato estético que nos ocupa y, también, en la novela que se desarrolla en este trabajo. Con el propósito de presentar un aporte estructurado, tomaré como guía los puntos de la taxonomía de acontecimientos siniestros de Eugenio Trías, que se mencionó en páginas anteriores, para señalar los momentos en los que el narrador y el universo diegético de la novela se tornan siniestros y, sobre esta base, erigirlos como otro de los atributos de lo real ominoso, del mismo modo que se realizó en la disertación sobre la ironía, planteada en el párrafo anterior.

Sin embargo, antes de desprender los ejemplos de lo siniestro en *2666*, es imprescindible deslindar lo que se entenderá por el narrador y por el universo diegético. Según Helena Beristáin, la función que desempeña el primero en el relato se trata del: “Papel representado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la descripción y a la representación dialogada), hace la relación de sucesos reales o imaginarios; en otras palabras [...] ‘locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él’.”⁷³ Para, Luz Aurora Pimentel el “*universo diegético* [es] un mundo poblado de seres y objetos

⁷² *Idem*

⁷³ H. Beristáin, *op. cit.*, p. 358.

inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan identidad al proponerlo como una “historia”. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.”⁷⁴

Tras estas definiciones tradicionales, es que notamos cómo el narrador es la voz que media entre lo narrado y el narratario, y es el “locutor imaginario” del universo diegético, que crea el autor, para que habiten los personajes de su historia. Es por eso que toda clase de verosimilitud que se pueda desprender del relato será un efecto causado por dicha voz en el lector y, además, el universo que se genere de su acto de narración tendrá empatía con el mundo que vive dicho destinatario. En el caso de *2666*, el primer elemento está plagado de ambigüedad y, por lo tanto, repele la relación de confianza con el narratario. Esto quiere decir, de manera específica, que la voz mediadora del relato se comporta de manera huidiza y, a menudo, abandona el acto narrativo, delega sus funciones a los personajes, hace exhortaciones explícitas al destinatario y, con esto, desestabiliza la ficción para crear un nuevo orden. En lo que se refiere al universo diegético que se construye, podemos decir que se presenta como un mundo que aspira a parecerse mucho al real no obstante, paulatinamente se convierte en un vertedero en el que se imbrican espacios, historias, digresiones narrativas y situaciones de dolor. Es por eso que, el universo diegético de la ficción anhela convertirse en el simulacro del mundo real –o, de modo más *ad hoc* respecto del tema que nos ocupa, su doble–, tornando la narración extraña y perturbadora.⁷⁵ De ambos elementos desprendemos una contradicción, pues mientras el narrador cuenta los sucesos de la historia como si se tratara al mismo tiempo de una novela detectivesca,

⁷⁴ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 11.

⁷⁵ B. Mchale, *op. cit.*, p. 120.

fantástica y de ciencia ficción, el universo diegético que se constituye está pletórico de acontecimientos reales e, incluso, históricos, como la Segunda Guerra Mundial y los asesinatos de mujeres y hombres en Ciudad Juárez. Estos dos componentes narrativos de la novela forman una obra que amalgama la paradoja que define a lo siniestro: lo que solía ser familiar –en este caso, tradicional, hogareño y cotidiano, como la voz mediadora del relato y el mundo que habitamos, proyectado por el ejercicio creativo del universo diegético– ha dejado de serlo, para convertirse en ajeno y perturbador.

La misma Beristáin, asegura que durante el siglo XX, la figura del narrador canónico, omnipresente, se ha desvanecido, y ha optado por una tendencia a hacer inaprehensible a esta voz, “mediante procedimientos narrativos tales como aludir a diferentes narradores mediante pronombres personales o demostrativos o simplemente por medio de iniciales, o con el juego paronomástico entre nombres casi idénticos de los personajes narradores, etc.”⁷⁶ Aunque estos juegos se presentan en obras ya clásicas como las de Kafka, Faulkner y, en el mundo literario hispanoamericano, con Borges o Cortázar, en las novelas contemporáneas será una constante la búsqueda por desestabilizar de modo extremo a esta voz mediadora, con el propósito de lograr experiencias extraordinarias, tanto de lectura, como de lo estético. Es por eso que la literatura de los últimos tiempos busca perturbar al lector con la exacerbación de este elemento del relato, hasta hacer oscuras y tenebrosas las focalizaciones y perspectivas de éste en el acto de narración.

Una vez expuestos estos elementos del estudio, podemos redondear y enriquecer la propuesta de la presencia de lo siniestro en *2666* y en lo real ominoso. Según los elementos de la serie propuesta por el filósofo español, en el primero de ellos se

⁷⁶ *Vid. con ibidem*, p. 361.

menciona que “un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)”, de tal manera que, al encuentro con tal sujeto, es imposible no asistir al derrumbe de los planes que, hasta ese encuentro, han sido calculados por los infortunados que tropiezan con él; esto quiere decir que ante la aparición de este sujeto, aquellas cosas que se atesoraban como el edificio de una meta, se colisionan, los proyectos amorosos se arruinan e, incluso, sobreviene la demencia y la muerte. En 2666 podemos identificar a este individuo con la figura de Archimboldi, un personaje que, aunque es fascinante, heroico y admirable, también es absolutamente siniestro, porque tuerce los caminos de los personajes que le circundan y suele ser el anuncio de un acontecimiento aciago, en el universo de la ficción. El narrador dice de manera contundente que “su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores” (47); el contacto con él, ya sea de modo directo, o mediado por sus textos, inspira toda clase de locuras, como las siguientes: los críticos se obsesionan con él y, de manera disparatada, viajan a Santa Teresa, que es el lugar en donde asisten a una serie de visiones que los aproximan al infierno; Amalfitano, el especialista latinoamericano de la obra de dicho escritor ficticio, es víctima de un lento proceso de demencia, que se va apresando de él, al paso que avanza su historia; Fate, cuya parte inicia con el relato de la muerte de su madre, no es parte de la constelación de personajes relacionados con Archimboldi, pero sí con su doble que es Klaus Hass; éste último, ambiguo personaje del que no es posible deslindar si se trata de un chivo expiatorio, o bien, el monstruoso asesino de mujeres, describe a Archimboldi como “Un gigante. Un hombre muy grande, muy grande y te va a matar a ti y a todos” (606) y, después agrega “un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies”; y, por último, lo siniestro también se manifiesta en la configuración misma de Hans Raiter, pues se

asemeja a la oscura figura del oróburus, en tanto que se duplica con su seudónimo Benno von Archimboldi, reverbera en el extraordinario parecido con su sobrino Klaus Hass y al final de la historia, vuelve a Santa Teresa que es el punto inicial de la novela.⁷⁷ Es preciso reparar en las referencias que tanto el narrador, como los personajes, dan sobre Reiter, ya que construyen el ambiente del universo narrado: en todo momento es interpretado por los demás como un sujeto que está fuera de este mundo. La voz mediadora entre el relato y el lector, lo introduce desde su nacimiento, y dice: “No parecía un niño sino un alga” (797), situación que provoca la confusión de varios personajes en torno a su historia, como la del turista Vogel, quien se atormenta con esa idea: “¿En qué podía asemejarse ese niño a un alga?, se preguntaba. ¿En la delgadez, en el pelo quemado por el sol, en la cara alargada y tranquila? Y también se preguntaba: ¿debo volver a Berlín, debo tomarme más en serio a mi médico, debo empezar a estudiarme a mí mismo?” (807). De este modo, el desconcierto por la figura de Reiter aumenta y, hasta él mismo se asume como un sujeto muy similar a Parsifal de Wolfram von Eshcenbach, esto es, desde la perspectiva de la voz mediadora del relato, un sujeto soberbio que “le confiere un halo de misterio vertiginoso” (822), y que “en ocasiones cabalgaba [...] llevando bajo su armadura su vestimenta de loco” (823)⁷⁸. Por último, en un momento de la “Parte de Archimboldi”, su esposa Ingeborg le dice que “En ocasiones [...] cuando estamos haciendo el amor y tú me coges del cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres” (970).

⁷⁷ Nuevamente, el tema del doble como anuncio aciago de lo siniestro.

⁷⁸ Es importante notar cómo el narrador añade sus puntos de vista, o bien, sus anotaciones en el acto de narrar. Es por eso que notamos tanto cambios de tipografía, como exhortaciones directas en la narración, mismas que se pueden considerar funciones doxales.

Al hablar del escritor como un hado malo, o bien un individuo siniestro, se plantea una relación metonímica entre éste y su obra.⁷⁹ En esta novela, Bolaño propone que el héroe, artista y escritor, representa la reunión entre la pieza y su inventor, en tanto que ambos son elementos que emanan dones artísticos. Sobre esa base, la propuesta que desprendemos de la novela nos dice que la figura del escritor, como el individuo ominoso, es un simbolismo que interpretamos como la relación que el arte tensa entre lo bello y lo siniestro, que produce fascinación y terror. El escritor alemán ficticio de esta novela es un buen ejemplo de tal paradoja, pues él es quien tuerce los caminos de quienes se lo encuentran, o de aquellos que leen sus libros, pero, al tiempo, inspira la admiración que emana una figura similar a la del héroe y, además despide los atributos propios del genio, elementos todos que en suma producen un estremecimiento terrorífico y placentero, como debe ser la reverberación que se siente tras la experiencia estética. De este modo, en la novela se nos dice que el escritor es, en realidad, el abismo que crece y se desborda.

Con base en la formación ambivalente de esta figura es que en lo real ominoso también se configura la idea de la función del escritor como un sujeto paradójico, pues, como se vio en el primer capítulo, contrariamente al escritor-creador de lo real maravilloso, capaz de generar espacios y tiempos de la ficción pletóricos de toda clase de maravillas y mitos, en lo real ominoso asistimos a la construcción de una figura oscura que narra sin rostro, una voz mediadora entre un universo diegético colmado de dolor, y un lector que no puede confiar en ella, en razón a que, durante su acto narrativo,

⁷⁹ Aunque esto se oponga a la idea del escritor escindido de la obra, que se desarrolla en el texto *La muerte del autor*, esta idea busca relacionar al inventor y la obra artística con los atributos que constituyen a ambos elementos, esto quiere decir que, el artista, como ser que se inserta entre el mundo de lo cotidiano y el plano de lo artístico, será una piedra de toque que afectará su obra, pues esto será el resultado de la batalla que lidia el artista, por mediar entre el sentimiento extraordinario del arte, y lo mundano de la realidad.

suele desestabilizar sus funciones, adoptar registros coloquiales, usar dialectos distintos entre sí, y jugar arbitrariamente con las focalizaciones del relato.

Una vez dilucidado el primer punto, es posible abordar el segundo: “Un individuo siniestro, portador de maleficios y de presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre).” Como se aludió líneas atrás, Beno von Archiboldi se desdobra en Hans Reiter, que es su identidad original; sin embargo, posee un doble del que se hace una atemorizante mención en “La parte de los crímenes”, que es el polémico Klauss Hass, empresario germano-estadounidense, a quien se le imputan de manera arbitraria los asesinatos de mujeres en Santa Teresa. Su historia se nos aclara a lo largo de la lectura: Hass es sobrino de Archiboldi, es el hijo de su querida hermana Lotte y, al parecer es un hombre cuyo parecido con su tío es incontrovertible. Víctima del sistema misterioso y corrupto de la justicia mexicana, Hass suele referirse, en distintas ocasiones, a un gigante tremebundo como su salvador: “No te tapes la cabeza, le dijo en voz alta y bien timbrada, igual vas a morir” le dice el germano-estadounidense a un compañero de su celda. “¿Y quién me va matar, pinche gringo, tú? Yo no, hijo de la chingada, dijo Haas, va a venir un gigante y el gigante te va a matar” (603). Inclusive, en ocasiones, este personaje suele tener alucinaciones en las que se confunde con el mismo ser descomunal en quien se ampara, y canta: “Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado. Mi destino, sin embargo, sólo lo conozco yo.” (439). A su vez, el efecto escalofriante que produce esta mezcla entre lo fantástico del gigante y la nada ficticia cárcel en la que se encuentra Haas, viste a este personaje de un hado maligno que es perceptible por las personas que le rodean o que se relacionan con él:

Cuando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante. Algo parecido debió de pensar Guadalupe

Roncal, que hizo el gesto de desmayarse, aunque en lugar de hacerlo se agarró de la mano y después de la solapa del funcionario de prisiones [...] Oyó risas y llamadas al orden y luego pasaron las nubes negras que venían del este por encima del penal y el aire pareció oscurecerse [...] De pronto una voz se puso a entonar una canción. El efecto era similar al de un leñador talando árboles. La voz no cantaba en inglés. Al principio Fate no pudo determinar en qué idioma lo hacía, hasta que Rosa, a su lado, dijo que era alemán. El tono de la voz subió. A Fate se le ocurrió que tal vez estaba soñando. (439)

Klauss Haas es el sosias de Archiboldi de una manera similar al ying y el yang, ya que en uno se encuentra la posible maldad que el otro puede llegar a alcanzar y, a su vez, la relación es reversible, pues la condición de chivo expiatorio del preso hace pensar que, la libertad que a éste le ha sido negada, la goza el soldado al atravesar Europa Occidental y, al mismo tiempo, la mayor parte del siglo XX.

La duplicación de personajes produce una reverberación en la novela con la manifestación de otros pares, como es el caso de Oscar Fate quien, también se desdobra en Quincy Williams, su verdadero nombre, y que encuentra su reflejo en Óscar Amalfitano. Ambos personajes se hallan experimentando constantemente la sensación de que se encuentran en un plano onírico, sin saber cómo construir la explicación que sustente esta idea. En el caso del chileno, son frecuentes los episodios en los que siente un abandono del mundo: “Amalfitano tenía unas ideas un tanto peculiares al respecto. No las tenía siempre, por lo que tal vez sea excesivo llamarlas ideas. Eran sensaciones. Ideas-juego. Como si se aproximara a una ventana y se forzara a ver un paisaje extraterrestre” (243), o bien, “Los primeros días de Amalfitano en Santa Teresa y en la Universidad de Santa Teresa fueron espantosos, aunque Amalfitano sólo en parte se dio cuenta.” (255), o, en el caso más extrapolado, cuando una perturbadora voz, que procede de una dimensión distinta a la que este personaje vive, le habla de manera

aterradora y cínica, diciendo “yo creo que hoy empieza una larga y espero que satisfactoria relación” (267). En el caso de Fate, hay una bruma irreal que pernea en todo el espacio en el que se desenvuelve este personaje y hace suponer que se encuentra “Rodeado de fantasmas” (295). Esta sensación se mantiene a lo largo de “La parte de Fate” en la que se cuenta su historia, con episodios en los que a éste personaje le resulta imposible discernir el mundo de los sueños, del que él está viviendo: “Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho tiempo. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real” (298). Esta sensación, de una manera similar a la de su par Amalfitano, se acrecienta al llegar a Santa Teresa, pues tanto los cirros en el cielo, la comida picante, la peculiar actitud de los habitantes de esta extraña ciudad y, la sensación de lo terrible, hacen que Fate pase sus primeros días en dicha metrópoli, como si estuviera preso en una pesadilla: “El tono de las voces, le pareció, era grave y desafiante, un himno de guerra perdida interpretado en la oscuridad. En la gravedad sólo había desesperanza y muerte, pero en el desafío era dable percibir la punta de un humor corrosivo, un humor que sólo existía en función de sí mismo y de los sueños, sin importar la duración que éstos tuvieran” y el colmo de esta sensación se acrecienta la noche de la pelea, en la que Fate decide acompañar al grupo de periodistas a cenar en el espeluznante y siniestro lugar llamado “El rey del taco”, donde reconoce que “La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó” (407). Tras la comida, todos marchan a casa de Charly Cruz, atraídos por el acervo cinematográfico que este personaje posee y, además, con la promesa de que verán una peculiar y aterradora película de Robert Rodríguez. El efecto anestésico que sufre Fate se esfuma al terminar la horrible cinta y se presenta una anagnórisis en la que, tanto el personaje como los lectores, reconocemos que el ambiente se ha tornado extraño y espeluznante y,

bajo esa sensación, adivinamos que Rosa Amalfitano y Fate corren un peligro de muerte. Al final de esta Parte, ambos personajes huyen de la reunión y, posteriormente, de la ciudad; pero, antes del éxodo, Amalfitano y Fate se encuentran –esto supone una colisión de sosias, situación que, según los tratados ortodoxos de lo siniestro, anunciaba la muerte– con el propósito de que Rosa y el chileno de la ficción se despidan. Para este momento del relato, Amalfitano se encuentra totalmente perturbado, fuera de la realidad y víctima de la inquietante voz que lo atormenta; es justo por esta razón que para él los asesinatos y sus responsables no son ningún misterio, de tal manera que su peculiar condición de vidente lo lleva a conclusiones sumamente iluminadoras, como aquella a la que llega en un episodio anterior en donde, hablando con Charly Cruz, obsesiona su conversación con el análisis de la figura del zootropo, al que definió como un instrumento que nos demuestra la ingenuidad: “se ríe de la credulidad” dice Amalfitano, “se ríe de nuestros ojos” (423).

De acuerdo con esta última idea es que podemos establecer un puente más, que nos conduce hacia la figura de otro par de dobles: Óscar Amalfitano-Florita Almada, y ésta misma peculiar anciana, en el azogue de Archimboldi. En el primero de los casos, como ya se mencionó, la relación es que ambos son vates de la narración, pues, por medio de sus intuiciones y experiencias extrasensoriales es que reconocemos atisbos de los secretos que se esconden en el universo diegético. Un primer lazo que une a ambos personajes, se da por medio de una diferencia: por un lado, Amalfitano experimenta estas visiones dolorosamente, porque él sostiene que la filosofía es el único camino para acceder a la sabiduría y, al encontrarse con manifestaciones tan contundentes de lo anormal y lo siniestro, se atormenta, pues sus visiones son indicios que le demuestran que el mundo al que arribó, tras dejar Barcelona, es tenebroso; por el otro, Florita Almada, como ya se describió en el capítulo anterior, es un personaje sumamente

relacionado con lo fantástico, de tal manera que para ella lo perturbador será que las intromisiones a su mundo sean las imágenes de los cuerpos despedazados de las mujeres de Santa Teresa, las cuales representan sucesos reales y palpables, tanto dentro como fuera de la ficción. Ambos entornos son los polos de la tensión que representa la sima que es dicha ciudad, pues en uno se cuestiona a la razón como la explicación del mundo y, en el otro, a la fe. Desde estos dos extremos, ambos personajes asisten a las “imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte.” Tales experiencias de lo terrible, harán que ambos personajes dejen señales que remiten a uno de los símbolos más frecuente en este relato, que es el *vortex*, o el agujero negro.⁸⁰ En el caso de Amalfitano, tras el azoro que experimenta al encontrar el desconcertante *Tratado de geometría* de Rafael Dieste, reconoce que en tal libro se encuentra un vértigo que le fascina y aterroriza al mismo tiempo, pues es un agujero negro al que teme porque siente que lo abducirá a él y todo lo que ama y, además, percibe que en él se esconde el secreto del mundo. Es por eso que, al colgarlo, lo aparta y lo expone, con el fin de evitar su voracidad porque, para este personaje, y –de manera similar, para Bolaño– el libro es el balcón desde donde se observa al mundo y, a su vez, es también aquél lugar desde donde uno se puede arrojar al vacío.⁸¹ En el caso de Florita Almada, sus huellas son las apariciones en televisión, mismas que conforman otro vórtice en donde caen las imágenes que ve esta anciana, y que le revelan los secretos de los asesinatos. Tal aparato, ventana cuya cortina ha sido desgarrada, claraboya del lado b de la historia, es el acceso al lugar en donde, de manera simultánea y siniestra, se

⁸⁰ F. Ríos Baeza, “Arturo Belano: viajero en el tiempo”, pp. 219-253.

⁸¹ En estas palabras se encuentra la clave para interpretar el infierno al que hace alusión Bolaño. Éste es el *homo sacer*, o bien, el genocidio humanitario en aras de los hombres de primer orden. Esto se desarrollará más extensamente en el capítulo siguiente.

apelmazan las imágenes del terror: un zootropo multidimensional y multisensorial que constantemente anuncia a sus espectadores lo cerca que se encuentran del límite de la cordura y, lamentablemente, a quien nadie parece tomar en serio.

En el caso del vínculo que se establece entre Archiboldi y Florita Almada, Peter Elmore,⁸² en un brillante estudio sobre la novela que nos ocupa, asegura que se trata de una facultad numinosa que se extiende a ambos personajes, cuando se encuentran ya sea en un trance provocado por enfermedad, o bien, inducido por las imágenes tremendas que les sobrevienen de un momento a otro. En el caso de Archiboldi, notamos un episodio así cuando él enferma de algo que le produce alucinaciones: “Casi nunca enfermaba, aunque las pocas veces que lo hacía tenía grandes subidas de temperatura que lo hacían delirar y ver cosas que nadie más veía” (1092). Mientras que, a Florita Almada esos mismos sucesos le ocurren justo en la televisión que es, como se dijo, el vórtice donde ella reverbera: “Luego puso voz de niña y dijo: algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar [...] Acto seguido dio un salto, perfectamente captado por las cámaras del estudio 1 de televisión de Sonora, y cayó al suelo como impulsada por una bala. [...] Florita Rugió (Reinaldo jamás en su vida la había visto así, propiamente una erinia [...])” (547). No es una imagen exagerada la que propone el narrador, porque, finalmente es justo éste el resultado conclusivo al que lleva la correspondencia que tienen Klauss, Archiboldi y Almada: la amalgama que hacen los dos primeros representa el alma compartida de un individuo que, así como es un héroe también es un asesino: ésta es, entonces, la imagen de Orestes representada por Klauss-Archiboldi y está constantemente asechado por la

⁸² Vid. P. Elmore, “2666 la autoría en el tiempo del límite”, p. 263. Este crítico es uno de los primeros que también relaciona la figura del *homo sacer*, con la novela que nos ocupa.

segunda, una Euménide furiosa –encarnada en la figura de Almada–, que clama venganza.

El juego de sosias que corresponde a Reiter-Archiboldi, con Haas; posteriormente, el de Williams-Fate y Amalfitano; y, por último, al de Amalfitano-Almada y Archiboldi-Almada, dan pie a una cascada de secuencias similares, en donde podemos relacionar también a Piero Morini con Edwin Johns,⁸³ en la medida que ambos son sujetos impedidos a causa de una ausencia –en el primero la de la utilidad de las piernas y en el segundo, la de la mano, que le impide producir obras de arte–; o bien, el de Reiter-Archiboldi con el personaje de Boris Anski –en tanto que ambos son escritores que sienten debilidad por la obra pictórica de Arcimboldo y, conjuntamente, reconocen que la literatura es un vértigo–; o, por otro lado, el de Rosa Amalfitano y Rosa Méndez, la primera como el prototipo de la belleza, y la segunda como la caricatura de la primera. En ese mismo orden de ideas, está, finalmente, un último par de dobles: Florita Almada, con Ingeborg, esposa de Reiter-Archiboldi, ya que ésta última –con un don para mirar proféticamente los espacios indeterminados, como el de la vidente mexicana– es capaz de dimensionar imágenes que le permiten entender el extraño vínculo que existe entre los aztecas y los mexicanos, pues, según su disparatada visión de esta cultura,⁸⁴ la correspondencia que los primeros aún sostienen con sus descendientes, es que ambos continúan buscando sangre inocente para fomentar el caos.

El tema del doble, como se ha explorado, abunda en esta novela, y los reflejos que emitan su presencia serán multiplicados en lo real ominoso. Es por eso que, según el desarrollo que hemos analizado, este asunto funciona en el aparato estético que nos ocupa como un pivote para problematizar de modo casi paródico a las narraciones

⁸³ Todos estos son personajes que figuran en distintas partes de la novela.

⁸⁴ *Vid. Ibidem*, p. 872-873.

ominosas, pues uno de sus cometidos es recordar que aquellos discursos que en generaciones anteriores se interpretaban como esperanzadores, ya no pueden ser dilucidados de esa manera en el acontecer hodierno y, por lo tanto, tampoco se les puede atribuir un sentido de comodidad y familiaridad. Como se indicó en el primer capítulo, debido a que el tipo de relatos a los que se hace alusión en lo real maravilloso, son aquellos mitos que alcanzaron credibilidad y simpatía; en lo real ominoso, por lo contrario, surge una tensión que vuelca en su negativo a tales relatos, con el fin de hacer de ellos un doble paradójico y siniestro. Un ejemplo brillante de dicha tensión, está en un artículo de Carmen Mora, denominado: “Del hielo de Macondo, al helado de Rosario”⁸⁵ en el que la autora busca establecer comparaciones entre propuestas estéticas –sobre todo, en las descripciones del espacio narrativo– en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y en *Cómo me hice monja* de César Aira. Ambos textos comparten la idea de narrar una experiencia iniciática. En el primer caso, se alude a cuando Aureliano Buendía conoce el fuego helado del hielo y, esto, le permite abrir su imaginación y observar nítidamente el mundo que le rodea; y, en el segundo, se refiere a un aterrador episodio, que remite al momento en el que el niño César Aira, decide probar la deliciosa golosina que, según varios, constituye al helado pero, en lugar de hallar una vivencia agradable y enriquecedora, se encuentra con su posible muerte, pues tal helado en realidad está infectado de cianuro y, por lo tanto, se torna en “el más cruel dispositivo de tortura que se haya inventado.”⁸⁶

El doble, entonces, es un anuncio aciago de la presencia ominosa de lo terrible y, a su vez, es también un indicio de la sensación estremecedora de lo siniestro. Es por eso que, tanto en el desarrollo de *2666*, como en la presencia de lo real ominoso, será un

⁸⁵ C. Aira, *Como me hice monja*, p. 164-167.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 30.

elemento al que se recurra con frecuencia para poder detentar el misterio que cubre de manera parcial, al abismo que representa también el arte.

Al seguir el orden que indica el inventario de Trías, nos encontramos ahora con los cuatro últimos puntos que englobaremos en la siguiente disertación, debido a que forman parte de un mismo fenómeno: el comportamiento del narrador en función de una creación perturbadora del universo diegético.

En 2666 notamos cómo la focalización del narrador, inicialmente intradiegético, va perdiendo toda clase de límites entre su pensamiento y el de sus personajes. Esta condición hace que resulte difícil identificar los momentos en los que tal voz delega sus funciones a otro interlocutor de la ficción, construyendo distintos narradores delegados a lo largo del relato.⁸⁷ Como lo mencioné en mi tesis de licenciatura, esta displicente manera de abandonar su función y, a su vez, verter información de manera indiscriminada, deviene en parataxis de episodios, fragmentos, personajes, conceptos y hasta conjunciones. Dicha acumulación desmedida, recuerda mucho a las imágenes que Trías describe detrás de la ventana, cuya cortina se encuentra desgarrada, porque es como si la novela se convirtiera de pronto en un abismo que se desborda de objetos, en los que la acumulación se torna una *wunderkammer* del mal.⁸⁸

Dentro de esta sima, es que notamos el poder de la parataxis como un detonador de lo siniestro y de la inestabilidad, pero también, en este anhelo, asistimos al deseo de construir una obra capaz de emanar las sensaciones de movimiento, independencia y totalidad. De este modo, es posible interpretar una función importante: el acto narrativo

⁸⁷ Esta fue una investigación que desarrollé con rigor en mi tesis de licenciatura. En ese trabajo, presenté un estudio de la perspectiva del narrador, con la finalidad de proponerlo como un *flaneur*, figura con la que Benjamin define a Baudelaire en su ensayo "París capital del siglo XX".

⁸⁸ Volveremos a esta peculiar manera de aglutinación en el siguiente párrafo.

busca hacer del universo diegético una textura orgánica, una poética del exceso de la que podamos intuir una ilusión de vida propia.

La estrategia que emplea este narrador para lograr tal cometido consiste en el manejo imprevisible de las focalizaciones y, a su vez, la elección llosa de géneros discursivos y narrativos.⁸⁹

Para ejemplificar tal descripción, notamos cómo en la primera parte de la novela, el narrador inicia de un modo similar al *in media res*: “La primera⁹⁰ vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años” (15). Sin embargo, aunque este episodio alude al inicio del libro, en realidad no remite al principio de la historia, la cual consiste en el arribo de los críticos a Santa Teresa, con el cometido de encontrar a Archimboldi y proponerlo como el nuevo premio Nobel. Posterior al relato del crítico francés y la formación del incipiente grupo de investigadores archimboldianos, sucede una afirmación desestabilizadora: el narrador indica: “pero de esto hablaremos más tarde” (21). Tal exhortación, expuesta como una interlocución con el destinatario, provoca una ruptura en el límite de la ficción. Por esta razón es que dicho proceder narrativo se puede definir como una línea de fuga deleuziana, ya que desea ir más allá de lo que se narra –esto es, desterritorializar la narración– y buscar sin mediaciones el plano de la realidad –o bien, reterritorializar lo real para conectarlo con las características verosímiles de la literatura. Con esta clase de movimientos y recurrencias del narrador es que intuimos la desestabilización que su anhelo provoca; y, con base en eso, los recursos de los que éste echa mano para

⁸⁹ Vid, D. Blejer, *op. cit. passim*.

⁹⁰ Al mencionar la palabra “primero”, se podría interpretar que este inicio describe el punto de partida del relato; sin embargo, en realidad se trata de una *in media res* debido a que este personaje no es el acicate de la historia, sino uno más en torno del verdadero protagonista, que es Archimboldi.

trastocar la idea misma de lectura buscan que ésta trascienda de funcionar como un momento de recreación, hasta convertirse en una experiencia rigurosamente vital. Es por eso que, una vez más, percibimos la intención de dotar de vida al narrador.

Por otro lado, a lo largo del relato, notamos una serie de intromisiones doxales de la voz narrativa, tales como pareceres sobre una situación “A juicio de Pelletier lo único interesante fue una conferencia pronunciada por un viejo profesor berlinés sobre la obra de Arno Schmidt (*he aquí un nombre propio alemán terminado en vocal*)” (24); o bien, burlas abiertas –más frecuentes en “La parte de los críticos”– como “-Sí, sí –dijeron nuestros *cuatro amigos*” (143); juicios sarcásticos del tipo: “*Uf*, dijeron los cuatro críticos y a partir de este momento hasta que dieron por concluido el desayuno Amalfitano fue atacado hasta quedar reducido a una especie de Periquillo Sarmiento *abierto en canal* y sin una sola pluma” (158); e incluso, extremos tan radicales, que su efecto suele desembocar en la desesperación, como es el caso de las largas disertaciones en focalización cero, donde este narrador habla de temas o aspectos tangenciales a los acontecimientos de lo narrado, tal es el lance de la digresión al *ready-made* de Duchamp (245-246), o bien, hacia el final de la novela, las referencias intertextuales a la obra de Wolfram von Eshcenbach, pues ambos ejemplos se reconocen por un cambio en la tipografía de redondas a itálicas, y consumen buena parte del relato. No obstante, quizás el recurso que resulta más desestabilizador es el del narrador visual –estrategia de que también se presenta en *Los detectives salvajes*– el cual introduce ilustraciones simples, o bien, figuras, para describir un pensamiento, juego o diagrama. Esta táctica se encuentra en “La parte de Amalfitano” pues, por medio de una focalización interna, el narrador entra en la cabeza del chileno enloquecido, quien tras la instalación artística – involuntaria y aterrorizada– que hizo con el *Tratado de Geometría* de Dieste, comienza una serie de infortunados devaneos, donde intenta otorgar una figura geométrica a la

relación temática de distintos pensadores y filósofos de la Historia, como es el caso de Aristóteles, Platón y Heráclito, unidos por un triángulo rectángulo; o bien, ese mismo polígono con los mismos nombres, pero con la adición de una línea que atraviesa a esta figura, a la que se le añaden seis nombres más: Tomás Moro, Jenócrates, Protágoras, Sain-Simon, Diderot, Pedro da Fonseca; y por último, una última figura compuesta por un polígono y un paralelogramo, esto es: un triángulo equilátero, en cuyo ángulo superior está escrita una B y en los inferiores, del extremo izquierdo está Wolff y del derecho Mendelssohn; al que se le superpone un rectángulo que tiene, en su parte superior, en la esquina derecha el nombre de San Anselmo y en la izquierda, Descartes, mientras que en la parte inferior, a la derecha está Kant, y a la izquierda, Leibniz.

Aunque el acto narrativo que se describió es una alternativa sofisticada para crear nuevas formas de construir al relato, es imposible soslayar que no existe un verdadero fin pragmático para su inclusión en el universo diegético. En términos de Alfred Hitchcock, estos recursos tienen la función del peculiar *McGuffin*, concepto proveniente del cine del director inglés. Dicho elemento es una herramienta que utiliza este creador en todas sus cintas con la intención de engañar al espectador, pues se trata de una digresión sumamente articulada, que no tiene ningún fin en el relato más que engañar.

Por estas razones es que podemos identificar al narrador como una voz caprichosa que emplea distintos recursos para poder construir la ilusión de presencia, entre ellos, el embuste, la desestabilización y la distracción. De acuerdo con esta idea, es pertinente recordar que una de las notas más comentadas, tras la publicación de *2666*, es la que escribió Ignacio Echeverría al final de la primera edición de este libro, pues en ese texto, el crítico español anuncia que el narrador de ésta es Arturo Belano, un

personaje caprichoso, embustero, iconoclasta y desestabilizador. De más está decir la función de dicho carácter como el constante trasunto de Roberto Bolaño en varios de sus libros y, por discutible que pueda parecer dicho criterio para el estudio serio de la obra, hay un elemento que resulta iluminador para esta tesis: si en efecto es Belano quien narra la historia de *2666* –hipótesis pertinente, en tanto que existen similitudes entre el carácter del narrador de la novela que nos ocupa, y este personaje– es imprescindible recordar que la fecha en que se indica que termina el periplo de Archimboldi –2001⁹¹– es posterior al momento en que Belano se pierde en la guerra civil liberiana pues, aunque en *Los detectives...* no se mencione de forma cabal este dato – la última fecha que se da, en relación a Belano, es junio de 1996– sabemos que no coincide con aquella otra fecha, de la que sí tenemos certeza. Extendiendo esta situación de la ficción, podemos llegar a una exégesis conclusiva: Belano está muerto. Entonces, se nos vienen las siguientes preguntas: ¿la voz que narra *2666* pertenece a un fantasma? ¿Asistimos, en realidad, al criterio de una sombra? ¿Es por esa razón que sus aportaciones en el relato son tan huidizas, ambiguas, inestables y embusteras?

Con base en esta última idea es que podemos llegar a dos conclusiones: con los movimientos, estratagemas y embustes del narrador, existe un intento por emular las características inestables de la vida, de modo que esto permite exponer la idea fundamental de la estética de Bolaño: la literatura es la vida y la vida es la literatura. No obstante, esta metonimia es imposible porque, la obra de arte, la novela y el libro, no son, rigurosamente, objetos animados o bien orgánicos. Además, de acuerdo con la hipótesis de presentar a Belano como el fantasma que relata el periplo de Archimboldi a Santa Teresa, y las historias aledañas a este personaje –es decir, el resto de los componentes de la novela–, podemos reforzar la idea de que el narrador de *2666* es una

⁹¹ Vid a partir de la pp. 1111.

representación de la animación de los objetos inanimados, uno de los acontecimientos que anuncian la presencia de lo siniestro. Este perturbador sentimiento, desvelado a penas ante nuestros ojos alucinados se manifiesta en el intento por hacer del narrador de la obra y del libro, un sujeto animado, con la misma desesperación del anhelo de Natanael, aquel atormentado personaje de “El arenero” de E.T.A. Hoffmann, cuyo deseo es ver a Olimpia como una mujer, sin reconocerla como el autómata que, en realidad es.

De acuerdo con este cuento, son pocos los elementos que se nos presentan para poder deslindar una postura proclive a creer que es real todo el trasfondo siniestro de la historia, pues las razones y fundamentos que encarna la figura de Clara –la pragmática novia del romántico Natanael– no son suficientes para explicar la presencia aciaga de Coppélius-Coppola, o bien, el Arenero. De un modo muy similar a este relato, Bolaño nos invita a pensar que, al enfrentarnos a la obra de arte, nuestra razón operativa no puede ayudarnos a deslindar si la experiencia que sentimos se limita a la lectura, o bien, en efecto, estamos viviendo el libro. Al plantearlo de un modo mucho más contundente, el autor que nos ocupa nos cimbra una duda de la que resulta difícil elegir una respuesta satisfactoria y definitiva: ¿es cierto que la literatura no es la vida?

En sintonía con la línea delgada que divide ambos planos –de manera análoga a la frontera que existe entre la dimensión de lo cotidiano y la de lo artístico– es que podemos adentrarnos al otro elemento de la narración que también presenta vínculos con lo siniestro, que es el universo diegético del relato. Ahí asistimos a un vasto territorio cubierto de muerte, pues, del lado de México, está Santa Teresa y su alto edificio de cuerpos desmembrados de mujeres; y en el flanco de Europa y Asia, está el terrible páramo de soldados, ciudades y pueblos destruidos a causa del acerbo manto de

muerte que cubrió a este territorio, tras la Segunda Guerra Mundial. Es ahí que se nos presenta sin alteraciones y de forma fría y crónica, similar a la del expediente, la acumulación de imágenes de despedazamiento y muerte, representadas por todas aquellas mujeres que, como la Olimpia de Hoffmann, son destruidas.

Tales casos criminales, son el secreto del mal, el centro temático de la novela, porque funcionan como esa sórdida estructura que sostiene a la obra de arte, y de la que se habló anteriormente. Constituyen ese contenido que es apenas velado por el trabajo estético del artista y, justo en la sensación de asomo aterrador del ojo de uno de aquellos cadáveres, no podemos experimentar más que asco, repulsión y, paradójicamente, la fascinación perturbadora que suscita el sentimiento de lo siniestro. En este universo diegético, especialmente en el que el narrador focaliza a Santa Teresa, asistimos a una pausa infinita del tiempo, pues la acumulación de los crímenes hace suponer que, en realidad, todos son el mismo, sólo que condenado a repetirse de manera sórdida y perenne. Tal estremecimiento es proyectado en el reflejo desasosegado de los espejos que, al reflejar a Norton o a la diputada Azucena Ezquivel Plata, en distintos momentos del relato, anuncian el devenir escalofriante de la condena que purga Santa Teresa, la cual, intenta representar de forma incontinentemente destemplada la caída eterna al infierno. Es por esta razón que la película a la que se hizo mención, páginas atrás, como un video prohibido del realizador Robert Rodríguez, es en realidad un desvelamiento de otro de los arcanos de la novela, el cual quiere decir que el asesinato, lejos de ser considerado como una de las bellas artes, según Tomás de Quency, se ha convertido en un dispositivo enajenado, del que lo único que podemos desprender, es el horror de no saber cómo hacerlo parar:

La película no duraba, según Charly Cruz, más de media hora. Se veía el rostro de una vieja, muy pintarrajeado, que miraba a la cámara y

que, al cabo de un rato, se ponía a murmurar palabras incomprensibles y a llorar. Parecía una puta retirada y en ocasiones, pensó Fate, una puta agonizante. Después aparecía una mujer muy joven, muy morena, delgada y con grandes pechos, que se desnudaba sentada en una cama. De la oscuridad surgían tres tipos que primero le hablaban al oído y luego la follaban [...] El cuadro que formaban *era el de una máquina en movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en cualquier momento*, pero la forma del estallido, y cuando ocurriría, era imprevisible [...] Por un instante, toda ella pareció brillar, refulgieron sus sienes, el mentón semioculto por el hombro de uno de los tipos, los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo y desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin ojos, sin labios, una clavera que de improviso empezó a reírse de todo. Después, se vio una calle de la gran ciudad mexicana, el DF con toda seguridad, al atardecer, barrida por la lluvia, los coches estacionados en las aceras, las tiendas con las cortinas metálicas bajadas [...] Las ramas de un árbol enfermo que vanamente intentan tenderse hacia la nada. El rostro de la puta vieja que ahora sonríe a la cámara, como diciendo ¿lo hice bien?, ¿he estado bien?, ¿no hay quejas? [...] La misma lluvia pero filmada desde el interior de una habitación. Un pasillo. El cuerpo de una mujer semivestida, tirado en el suelo. Una puerta. Una habitación en completo desorden. Dos tipos durmiendo en la misma cama. Un espejo. La cámara se acerca al espejo. Se corta la cinta. (405-406).⁹²

El último punto del inventario al que se ha hecho alusión a lo largo de todo este párrafo, es el siguiente: “En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume el carácter de lo fantástico” y luego añade, “Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)”. Muchos de los pasajes que se han citado a lo largo del desarrollo de la presencia de lo siniestro en esta novela, y en lo real ominoso, suscitan intervenciones de un mundo fantástico infeliz, del que, como se ha visto, desprendemos una sensación de inestabilidad y desasosiego, porque no podemos delimitar hasta qué punto se distinguen la ficción de la realidad.

⁹²Las cursivas son mías.

2666, como manifestación del aparato estético al que hemos llamado en esta tesis lo real ominoso, busca hacer una crítica destemplada al mundo terrible que vivimos, en donde el deseo por pertenecer al mundo globalizado, a la estela de países denominados “primermundistas”, y al entorno estable, correspondiente a las economías sólidas, ha soslayado a las minorías, hasta convertirlas en el *homo sacer*, el precio que se paga por acceder al paraíso constituido por del mundo de las elites.⁹³ Este acontecer, más allá de formar parte de una realidad que ha preocupado a muchos escritores –quienes al llevarla al plano literario han mostrado sus arcanos siniestros– sobrepasa a la ficción y, como se mencionó en el primer capítulo, suscitan la intención de desarrollar una estética de la catástrofe.

Si bien los contenidos de este aparato estético se desarrollarán en el siguiente capítulo, es importante recordar que, según Trías “El arte es fetichista” ya que busca situar al espectador en un límite, donde “‘a punto está’ de ver aquello que no puede ser visto’.”⁹⁴ Es por eso que, el contenido de las obras en las que se presenta lo real ominoso, anuncia la clase de acontecimientos, características, episodios y motivos, que funcionan como estímulos para poner en marcha la maquinaria de los efectos que trae el sentimiento de lo siniestro aparejados. Aunque para Freud y Trías, ese deseo, anhelo oculto, prohibido y semisensurado, trae consigo el dolor de aquél que lo concibe, Deleuze, por lo contrario, atribuye el poder del deseo a otro terreno: justo al de la mutabilidad y, de este modo, al de la condición humana. Es por eso que, tanto en 2666, como en lo real ominoso, en lugar de reprochar el deseo envidioso, se toma por sorpresa al lector con la pregunta: ¿Realmente este infierno es lo que deseas?

⁹³ Vid. M. Garrido, *Estar de más en el globo, passim*.

⁹⁴ E. Trías, *op. cit.*, p. 43. Ambos entrecomillados.

Aunque la gravedad de la respuesta que provoca esta incertidumbre suscita una discusión fundamental para el estudio,⁹⁵ es preciso puntualizar que, lo siniestro –al igual que la ironía– tanto en la novela, como en lo real ominoso, representa, finalmente, el acicate que nos lleva de modo incontrovertible a la reflexión. Es así que, como se deslindó en el transcurso de este párrafo, la sospecha y la duda en el texto, cimienta el efecto ambivalente que produce el perturbador sentimiento que nos ocupa, pues éste, en el arte, antes que asustar, busca recordar aquella hipótesis que Trías defiende desde el principio de su obra, y que sustenta el tipo de experiencia estética que está tocada por el beso del arte, como una manifestación de lo perturbador: “lo siniestro es condición y límite de lo bello”. En sintonía con esta premisa es que, en *2666*, los abismos que se abren, entre historia, narración, digresión o embuste, tienen por finalidad recordar que estamos “siempre en una posición penúltima”,⁹⁶ a la expectativa de una revelación que se mantiene muda ante nuestra desesperada vocación de contundencia, y cuya insatisfacción nos mueve a dividirnos entre aquellos que “emergían con el rostro empalidecido, como si hubieran visto algo trascendental allá abajo” o bien “los que aparecían con una semisonrisa dibujada en la cara, como si acabaran de recibir una lección más sobre la ingenuidad de la raza humana” (850).

⁹⁵ Este es un tema que se desarrollará en el siguiente capítulo.

⁹⁶ *Ibid.*

2.3. “*Effetto Arcimboldo*”⁹⁷ en la configuración de *2666* de Roberto Bolaño. Una aproximación a la poética del exceso en lo real ominoso.

El valiente ejercicio que hace Carmen Mora, al proponer un juego de paralelismos entre el hielo que ilumina al coronel Aureliano Buendía y el helado infecto que casi mata a la niña-niño César Aira, nos sugiere que entre ambas obras existe un espacio de transición en el que podemos bosquejar el camino por donde se desplaza la literatura latinoamericana de nuestros días. Una senda semejante es la que denominamos en este trabajo como lo real ominoso, de modo que, según el análisis que se ha realizado hasta este punto, durante el tránsito que se lleva a cabo en dicho camino es posible observar la reivindicación del empleo de la ironía y su exacerbación, hasta el grado de hallar en ella lo siniestro, que es, en realidad, aquello que se encuentra bajo la bella cortina que representa la obra estética. Es por eso que, la amalgama ironía-siniestro, como se desarrolló, es la clave que permite visualizar qué soporta a *2666* y, al tiempo, también funciona como una fórmula necesaria para detectar la presencia de lo real ominoso.

Otro modo de representar las relaciones que se dan entre dos elementos filiales, como las novelas que cita Mora, se puede visualizar con el episodio de la avispa polinizando a una orquídea, que utilizaron Gilles Deleuze y Felix Guatari,⁹⁸ para poder describir cómo funciona el rizoma en la disidencia que existe entre el sujeto y la

⁹⁷ Daniella Blejer también desarrolla la presencia de la pintura de Arcimboldo en la narrativa de la novela que nos ocupa, en un brillante trabajo denominado “El efecto Arcimboldo: óptica y escepticismo en *2666*.” Desde la perspectiva de esta crítica, este efecto reverbera en la obra del chileno de manera similar a la recepción consumista que se hizo de la relectura de los cuadros del milanés, tras el rescate que de él hicieron los surrealistas y de su posterior retrospectiva en el *Palazzo Grassi* (en la exposición denominada *Effetto Arcimboldo*). Para Bjejer, la inserción de literatura de Bolaño en el mercado es comparable con la recepción de la obra del milanés, pues después de ser ignorado por un tiempo, se recupera en otro y se hace dúctil para el sistema de compra y venta capitalista. Además, esta crítica ensaya una configuración similar a las cabezas de Arcimboldo en la figura híbrida de Reiter, de quien extrae interpretaciones que son de mucha ayuda para una lectura ingeniosa de la obra. Aunque este párrafo se inspira en la misma exposición a la que Blejer hace mención, se tomará una línea de investigación distinta.

⁹⁸ Deleuze, G. y F. Guatari, *Rizoma*.

naturaleza. Para ambos pensadores, los movimientos de las líneas de fuga que emana esta peculiar noción, se asemejan a los de la avispa en torno de la orquídea. El movimiento que ambos individuos desempeñan traza rutas, o dicho de otro modo, mapas que permiten perfilar los trayectos que adoptan las líneas de fuga –mismas que configuran al rizoma– y, al tiempo, estas realizan procesos de territorialización y desterritorialización. Según el pensamiento de ambos filósofos, esta es una actividad que lleva a cabo el pensamiento –entendido como un rizoma– y, en ella, hay deseo y por lo tanto también hay anhelo y fertilidad. Es por eso que tal imagen evoca la polinización y no otra cosa, de tal manera que dicha fertilidad fundamenta la relación entre la razón y la pasión, vínculo del que depende la facultad de pensar.

La relación que Mora propone y la que se sugiere en esta tesis sigue un espíritu similar al de estos pensadores, pues no existe una intención por resolver, de entre las obras clásicas y las contemporáneas, cuál de ellas es la que posee una versión única e inapelable del mito cosmogónico latinoamericano. Más bien, entre éstas se encuentra la posibilidad ubérrima de crear, o bien, generar versiones novedosas de narrar la historia de Latinoamérica, aunque en la primera se recurra a la maravilla y en la segunda a lo ominoso.

Ambas corrientes están, entonces, en movimiento continuo, desplazándose al mismo ritmo, con el fin alternar vaivenes paralelos en los que de pronto se encuentren, y tomen distintos atributos una de la otra, como también lo hacen la avispa y la orquídea. Si pensamos que esa actividad es un modo de representar cómo migran valores de un aparato estético a otro, entonces también debemos otorgarle a tal símbolo un espacio y un tiempo, tales como Latinoamérica y el acontecer hodierno.

Esta labor del acto de pensar, cuya forma es mutable e incontinente como la del rizoma, también puede describirse como un juego de movimientos propios de la razón. Justo en este concepto –el del juego– es en donde nos debemos concentrar para poder emprender un último análisis de la composición estructural de lo real ominoso y, además, saber de qué manera se emplea en *2666*.

De acuerdo con el análisis expuesto en los dos párrafos anteriores, logramos reunir una serie de mecanismos propios de esta novela, a cuyo conjunto denominamos el “Efecto Bolaño”, debido a los estremecimientos experimentados al momento de la lectura, tales como la ambigüedad, el humor, la sospecha, lo terrible y la fascinación; así, todos éstos, conforman el resultado conclusivo del empleo que el autor chileno hace, nuevamente, de la ironía y de lo siniestro en *2666*.

Como ambos ejes estructurales se fundamentan en estrategias que requieren ser detectadas e interpretadas por una comunidad, no resulta extrapolado pensar que se tratan de elementos con los que se construye el juego.

Al incluir este tema en la discusión sobre la estética y su actualidad en el acontecer hodierno, no deja de asombrar la relación que existe entre esta actividad y el arte, como dos labores que desempeñan los hombres de manera muy similar. Para H. G. Gadamer, “el juego constituye, por tanto, la primera caracterización ontológica de la obra de arte, pues sobre él se funda aquél que vendrá a ser, posiblemente, el aspecto más importante del arte, la representación, su transfiguración en una forma que implica por definición la existencia de un espectador, de un destinatario.”⁹⁹ A partir de la reflexión que le suscita el pensamiento estético de Kant, Gadamer articula una base estable para

⁹⁹ M. Perniola, *op. cit.*, p. 122.

defender la idea de que el arte aún posee unidad y contenido,¹⁰⁰ pues él sugiere que debemos recurrir al enfoque antropológico para comprender cómo se ha interpretado el arte en distintas culturas y, así, descubrir cuáles han sido las medidas que éstas han tomado para fortalecer su relación con lo sagrado. Es por eso que para la teoría estética de dicho filósofo alemán, el arte se funde en el juego, el símbolo y la fiesta,¹⁰¹ como tres elementos en los que se ha cimentado la experiencia estética en varios lugares y momentos de la Historia.

Desde la perspectiva antropológica, el juego remite al exceso y al automovimiento. Es una actividad que requiere tanto de reglas, como de la creación de una dimensión paralela y compatible con la cotidiana; es por eso que asociamos tales características con las del arte, pues al momento de dilucidar cómo se ligan entre sí el artista, la obra y el destinatario, notamos que los mismos elementos del juego están presentes y en funcionamiento para la producción del fenómeno artístico. Aquél tiempo que surge de la escisión entre las dimensiones correspondientes a lo sagrado del arte y a lo profano de la cotidianidad, es similar al que se cumple durante el periodo que comprende el transcurso de una fiesta; es por eso que “El tema del arte como superación del tiempo (tema genéricamente moderno, de Baudelaire a Proust y de éste a Beckett) ofrece a Gadamer la posibilidad de introducir el carácter de *fiesta* o celebración como ruptura del presente.”¹⁰² Así, el juego y el festejo como actividades que se destinan a un tiempo sagrado, fundamentan la idea de lo eterno en el auto-movimiento que ambas labores realizan. Es de este modo que surge el símbolo como elemento que completa la

¹⁰⁰ Como ya se ha extendido a lo largo del trabajo, Agamben ha defendido, por lo contrario, que el arte carece de contenido hoy en día y que está escindido. No obstante, recupero el pensamiento de Gadamer con el propósito de ubicar una vertiente que permite entender porqué Bolaño, influido por los grandes maestros del juego como Borges y Cortázar, retoma la idea del juego para la construcción de la obra estética y, a su vez, cómo esto se puede comprender como otra de las características de lo real ominoso.

¹⁰¹ Vid. H. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 20.

¹⁰² *Ibidem*.

tríada, y su función consiste en simular las figuras, las formas, las imágenes, las ficciones, las representaciones y toda clase de elementos que conforman la obra de arte, como un objeto complejo, cuyo mensaje se encuentra velado por el efecto incontinente de la belleza, aunque, paradójicamente, éste siempre proporcione indicios que muestren el anhelo de que sus contenidos siniestros sean descubiertos. De acuerdo con tales premisas, para este filósofo alemán la estética tiene como fin último suponer una hermenéutica, de la cual nos valemos para lograr una interpretación del fenómeno artístico.

El influjo de la teoría estética de Gadamer fue tan contundente que muchos de los artistas de la segunda mitad siglo XX, en Latinoamérica, comenzaron a experimentar relaciones entre el juego y el arte, con el propósito de que se fundieran en la literatura. Tal es el brillante caso de Julio Cortázar y sus extraordinarios puentes entre la realidad y lo fantástico. Como se sabe, la obra más representativa de este autor es la brillante *Rayuela*, novela que, desde su nombre, invita a pensar en dimensiones altamente lúdicas y en toda clase de retos a sortear. En este libro, Cortázar ensaya muchas de las posibilidades del juego, como plantear destrezas para el lector, establecer relaciones con el jazz y la pintura, engañar con acertijos muy ambiguos y, finalmente, el detalle más asombroso, seguir las reglas de un peculiar tablero del que depende el orden de lectura, de manera que el narrador deja toda la responsabilidad del destino de la historia al narratorio, quien será el encargado de tomar las decisiones de cómo recorrer la obra.

La lectura de *Rayuela* reverbera en nuestro espíritu de modo similar al de un barco, cuyo capitán es el receptor, y se encuentra en medio de un océano de posibilidades. Éste último representa la experiencia estética misma, por lo que en sus

aguas es posible perderse, encontrarse o, en la mejor de las posibilidades, perecer de alegría.

Del otro lado de ese mismo océano de dicha, se encuentra una costa que no es más que el límite con un desierto del que ya comenzaban a cobrar conciencia los artistas. Un lugar en el que la reproductibilidad técnica del arte, su mercantilización y su seriación provocaron toda clase de disidencias entre la dimensión sagrada de la estética y, a su vez, de la obra. A partir de esto, los rasgos de unicidad que Benjamin había alabado de la pieza de arte –porque determinaban su trascendencia– comenzaron a ceder ante a la belleza reproducible. El juego, y su relación con la estética, fueron perdiendo su vínculo con lo sagrado y, al mismo tiempo, también con su facultad atemporal y excepcional; de este modo se convirtieron en actividades que agradaban a la colectividad, en función de su pragmatismo y su utilidad en la sociedad, por lo que entraron en una fase mucho más dúctil y comerciable –pero menos profunda– que es la del entretenimiento. Sobre esta base tórrida, cobran una facultad profética aquellos versos de Baudelaire –quien ya notaba una dislocación entre el arte y su esencia– en los que se plantea una mirada melancólica al destino de esta disciplina: “*Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui*”. Tales palabras se han traducido al español de distintos modos, pero resulta de mucha utilidad recuperar la propuesta “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, ya que ésta es el epígrafe con que inicia el terrible periplo que conforma a *2666*.

Bolaño es uno de tantos escritores cuyo espíritu anhela la revalorización del arte como juego y del libro como el asidero del mundo; de este modo, al promover las palabras de Baudelaire, donde el aburrimiento es uno de los peores males que ha infectado la ley moral y la ética en el arte, se suma a la corriente de artistas que buscan

encontrar las huellas del juego, en el empleo de la ironía y, como se ha desarrollado, recuperar de lo siniestro aquella relación con el lado tenebroso de lo sagrado.

Es por eso que, en su novela, no resulta fortuita la reunión de Marcel Duchamp (1887-1968) y Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), ya que son dos artistas que, mediante el empleo de juegos, buscan reivindicar el objeto como centro de imantación del arte, a pesar de las crisis de sentido que éste pueda sufrir. En el caso del primero, mencionaré brevemente características de su teoría estética debido a que, en realidad, la presencia de éste, en la novela, funciona más bien como una espuela para profundizar en las propuestas del segundo. Una vez dilucidado esto, podemos señalar que, desde el punto de vista del francés, notamos una abstracción del objeto para vaciarlo de sus funciones inherentes y, de ese modo, demostrar que tras aislarlo y ofrecerlo a la contemplación de un receptor, el objeto adquiere rasgos artísticos que no habían sido perceptibles en el contexto habitual al que pertenecía. Un ejemplo de esto son sus *ready made*, como las llantas de bicicletas, o bien, el escurridor de botellas. Es por eso que Umberto Eco define el pensamiento estético de Duchamp del siguiente modo: “El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza.”¹⁰³

En el segundo, observamos un movimiento inverso –pero necesario para la consolidación de la estética surrealista– emitido por el manierismo,¹⁰⁴ corriente estética

¹⁰³ U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 406.

¹⁰⁴ Sobre esta afirmación hay muchas posturas que, por lo contrario, consideran que se trata de un pintor “antimanierista”. Pontus Hulten, en su artículo “Three Different Kinds of Interpretations” en *The Arcimboldo Effect*, afirma que se trata de lo opuesto pues, a su parecer, sus cuadros tenían por finalidad divertir y entretener, a diferencia de los manieristas que buscaban poner en crisis ideales del renacimiento: “In one line of Arcimboldesque development the desire to astonish dominated, and sitting

a la que perteneció el pintor italiano, Giuseppe Arcimboldo. En dicho movimiento “La belleza clásica se considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío, se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o, en términos contemporáneos, ‘surreal’.”¹⁰⁵ De acuerdo con estas palabras, el manierismo, como corriente artística que surge en siglo XVI, busca oponerse al renacimiento, en tanto que considera que éste se fundamenta en doctrinas que reducen lo bello únicamente a proporciones.

Las ideas de manieristas como Arcimboldo atribuían el valor de lo bello a la desproporción y al movimiento; es por eso que, según Eco, “privilegian las figuras animadas y, en especial, la S, la figura serpentina que no se inscribe en círculos o cuadriláteros geométricos, sino que remite más bien a las lenguas del fuego.”¹⁰⁶ Para el pintor italiano, el arte debe crearse mediante estrategias completamente fuera de lo común –al menos para el ámbito artístico de su tiempo–, pues su idea de belleza: “está despojada de toda apariencia de clasicismo y se expresa a través de la sorpresa, lo inesperado, la agudeza.”¹⁰⁷ Es por eso que dentro del pensamiento estético del milanés resulta fundamental abstraer al objeto, postulándolo como una fuente de la que emana el arte –de manera similar al surrealismo de Duchamp– “Arcimboldo demuestra que incluso una zanahoria puede ser bella, pero al mismo tiempo representa una belleza que

or lying figures composed of flowers, fruits and other natural objects were integrated into romantic and otherwise normal landscapes. These pictures do not possess great meaning or quality, and are interesting only for the amusing and decorative effects. p. 19-20. No obstante, tomo para este trabajo las palabras de Umberto Eco sobre dicha corriente, con la finalidad de manifestar aspectos sobre la pintura de Arcimboldo en los que encuentro relación temática con la novela de Bolaño.

¹⁰⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 218. Volveremos a la recurrencia al surrealismo.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 220.

¹⁰⁷ *Ibid.*

lo es no en virtud de una regla objetiva, sino tan solo gracias al consenso del público.”¹⁰⁸

Las ideas excéntricas que se expusieron en el manierismo fueron difícilmente comprendidas en su tiempo, de tal manera que por muchos siglos su propuesta fue soslayada por la historia del arte, hasta que en la edad moderna se recuperó su valor. Sobre esta base, trescientos años después del manierismo, en la exposición de 1936, llamada *Arte fantástico, Dada, Surrealismo*, exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se recuperó de manera extraordinaria toda la obra de Arcimboldo y, a su vez, se ensayaron lecturas surrealistas de sus cuadros, en las que artistas como Salvador Dalí y el mismo Duchamp, celebraron el estilo del milanés y lo posicionaron como el ancestro más antiguo del surrealismo. El resultado de esta comparación, fue que el arte, a través del tiempo, logra superar las crisis de sentido –como la de la seriación, y la reproductibilidad– a favor de mostrar cómo cualquier objeto se puede convertir en la obra estética en su sentido más original.

Cincuenta años después, en 1985, se organizó una retrospectiva italiana, a la que denominaron “*Effetto Arcimboldo*”, la cual se expuso en el *Palazzo Grazi*. Aquí, varios críticos de arte como Thomas DaCosta Kauffmann, Pontus Hulten, y Görel Cavally-Björkman se enfocaron en el análisis del juego y el ingenio, como las principales características de la obra del milanés, dejando de lado, temporalmente, las que ya se habían podido desarrollar en la primera exposición a cargo de los surrealistas, con la finalidad de explorar las posibilidades del juego que el manierista desarrollaba y, al tiempo, observar las consecuencias de éstas en el arte contemporáneo.

¹⁰⁸ *Ibid*, pp. 220-221.

La peculiar configuración de las cabezas arcimboldianas se basa en estrategias tales como los “[...] *capricci, bizzarrie, scherzi, quadric ghiribizzosi, and grilli*,”¹⁰⁹ (figura 4) destacando de forma particular la última de éstas: “The word *grilli* is to be understood in a similar manner as it is employed by Fonte, who equates *grilli* with chimerae”,¹¹⁰ debido a que, de modo similar a las quimeras, cada cuadro del milanés, busca crear un objeto a partir de otros, con la condición de que todos juntos representen un significado total y que éste manifieste un solo sentido. Es por eso que su cuadro más célebre, *El Vertumnus*¹¹¹ (figura 1), busca evocar la grandeza del emperador Rodolfo II mediante la creación de los elementos propios que se relacionan con el dios Vertumno, tales como la posesión de todas las estaciones y la facultad de transformarse en lo que él deseara. De este modo podemos afirmar que la formación de quimeras es uno de los juegos con los que el pintor milanés construye sus obras.

Otra de las estrategias de las que se vale la pintura de Arcimboldo es el *trompe l'œil*, o trampantojo, que consiste en mostrar dos posibilidades de interpretación de un mismo cuadro: desde una posición, éste puede representar un objeto o series de objetos delimitados, mientras que al tornarlo de cabeza, o moverlo de su posición original, demuestra otro objeto, o bien, otra secuencia de objetos que habían permanecido ocultos a nuestra mirada. Los cuadros reversibles de Arcimboldo son el *El asado*¹¹² (figura 2) y

¹⁰⁹ Thomas Da Costa Kaufmann, “The Allegories and Their Meaning”, p. 89. Una traducción aproximada y operativa de estos términos es: caprichos, chistes, y grillos (ésta última, más adelante se entenderá como ‘quimeras’). Los ejemplos están al final del párrafo (figura 4) y se trata de una *Vasija ornamental con serpientes* y una *Escribanía* que se ubican en el Museo de Historia del Arte, en Kunstakammer, en Viena y un *Aguamanil rústico* que se encuentra en el Museo de Louvre en París.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 94.

¹¹¹ Skolkloster Slott, Balsta, Suecia.

¹¹² Museo Nacional de Estocolmo, Suecia.

*El jardinero vegetal*¹¹³ (figura 3). En éstos, se ensaya el juego trastocado en engaño, que es su dimensión negativa y siniestra.

El juego, el ingenio, la agudeza y el engaño que configuran a la propuesta estética de Giuseppe Arcimboldo repercuten en *2666* de una manera particular, porque así como se han expuesto distintas clases de lazos –como una relación proliferante, entre los objetos que configuran las cabezas arcimboldianas; la correspondencia entre la literatura de lo real maravilloso y la de lo real ominoso;¹¹⁴ y, por último, la analogía del juego en relación con el arte–, el tipo de vínculo que se establece en la novela que nos ocupa, obedece a un orden acumulativo, casual, excesivo y, por lo tanto, pletórico de concupiscencia.

Es por eso que, al volver al juego literario inmediatamente anterior a la novela del chileno –en el marco de la literatura latinoamericana– nos viene a la cabeza nuevamente *Rayuela* como una obra deudora de los juegos que emplea el escritor que nos ocupa. Incluso, esta fue una relación que Enrique Vila-Matas ya había establecido entre la obra de Cortázar y *Los detectives salvajes*, sin mucho éxito, pues no fue secundada por gran parte de la academia. Sin embargo, aunque la correspondencia del español fue abrupta, es imposible soslayar que en *Los detectives...* y en *2666* existe una clara intención por incluir dinámicas de juego correspondientes a las relaciones con objetos, pinturas, figuras y toda clase de perspectivas narrativas. De este modo, es posible intuir un influjo del argentino en el chileno, en la medida que el juego literario que planteó Cortázar migra a la novela de Bolaño, hasta llegar a una exacerbación irónica y siniestra, en donde, como se mencionó líneas arriba, prolifera la acumulación

¹¹³ Museo Cívico Ala Ponzone de Cremona, Italia.

¹¹⁴ Esta relación se trabajó en el primer capítulo, al desarrollar las similitudes entre ambos conceptos.

de objetos e historias, convertidas en quimeras complejas y de configuración imbricada; de tal manera que, en lugar de producir dicha –como el océano cortaziano que se indicó anteriormente– producen una sensación escalofriante.

Existen dos ejemplos clave en *2666* para iluminar esta reflexión. En el primer caso, es necesario volver al multicitado momento en el que Amalfitano cuelga el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. En el párrafo anterior se dilucidó que, con esta labor, se colgaba un vórtice de la novela que tenía como propósito recordar como Santa Teresa, la ciudad terrible, era la sima más profunda y repugnante que tenía el mundo. Sin embargo en este episodio también está planteada una postura que el autor tiene frente al arte contemporáneo. En sintonía con Duchamp, en *2666* se busca responder “con una crítica irónica y feroz del objeto de uso”¹¹⁵ y, por tal elemento, se discute la función del libro como pieza de entretenimiento, o cosa que sirve para acceder al conocimiento, o bien, sustancia que se materializa en la forma de una ventana hacia lo artístico. Para la antiolemonidad de Duchamp, el punto está en la exposición misma de los objetos, fuera de su contexto original, ya que se desfuncionalizan y, por lo tanto, pueden ser refuncionalizados como obras de arte. Sin embargo, en la novela que nos ocupa, el propósito del *ready-made* al *Testamento...*, tiene fines claros: “*En los últimos años, Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’ como aquél y hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, ‘el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida’.*”¹¹⁶ (246). Es difícil dar con las cuatro cosas¹¹⁷ que el artista francés consideraba que eran importantes para ser captadas por un libro: ¿Serán

¹¹⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 377.

¹¹⁶ Las cursivas son la tipografía con la que está escrita la cita que menciono.

¹¹⁷ Aunque “las cuatro cosas” sea la alusión de una mera expresión, suscita un análisis importante para el transcurso del análisis del texto.

los cuatro elementos del espacio? ¿Tendrá que ver con el significado que se le otorga a este número en la cabalística o en la numerología? Sin lograr obtener una respuesta cabal, resulta importante destacar que el engaño al que nos exponemos quienes estamos leyendo la novela, nos dice que el libro que cuelga Amalfitano no representa una broma, sino que intenta repercutir en la formación de un montaje de escalas. Esta instalación es una caja china que problematiza el hecho de que todo libro, al leerlo, busca estar expuesto a la mirada del lector y, al mismo tiempo, busca exhibir a su receptor hasta los huesos. Es por eso que, nuevamente, la abstracción del objeto artístico llamado 'libro' es otra manera de entenderlo como un elemento que se potencia de manera infinita, hasta imaginar que se cuelga el gran libro que contiene la historia del mundo, ante los ojos alucinados de aquello a lo que ya no podemos conocer, pero que de algún modo intuimos que siempre nos mira.

De acuerdo con el desarrollo de este ejemplo notamos que es el texto mismo el objeto que contiene todo dentro de todo, como el espíritu presente en los cuadros de Arcimboldo. Es aquí donde asistimos a un juego que incluye movimientos de abstracción y acumulación, que son fundamentales para comprender la organicidad de 2666 y, además, se convierten en el pulso que marca el ritmo de lo real ominoso, pues en ellos notamos la sospecha de una nueva poética que intenta emular aquella sensación de inmediatez y velocidad, que los dispositivos tecnológicos de la actualidad llevan aparejados; una parataxis en donde la acumulación funciona como una virtud y, por lo tanto, recuerda a la mecánica del sabio constructor de la *wunderkammer*; una poética que no desea pulir el texto de lo que provenga del pensamiento, sino que anhela tenerlas todas de forma promiscua y exacerbada. Es por tales razones que la poética de lo real

ominoso adoptará formas cambiantes y alucinadas, hasta convertirse en una “poética del exceso”.¹¹⁸

Una vez dilucidada esta lógica estructural, tan peculiar de la novela, es posible desarticular el otro ejemplo que interesa para esclarecer cómo el “Efecto Bolaño” se apropia del “*Effetto Arcimboldo*” y, el resultado conclusivo de ambos, se presenta en *2666* cobrando la forma de la poética del exceso. Como se ha desarrollado, los juegos expuestos en la estética de los cuadros del milanés, están cargados de “la sorpresa, lo inesperado, la agudeza”, de tal modo que, en palabras de Roland Barthes, no resulta extrapolado establecer nexos entre las acumulaciones y las quimeras arcimboldianas, con las figuras retóricas, que también son producto del ingenio en el lenguaje:

A shell for an ear, which is a Metaphor. A bunch of a fish stands for Water –in which they live– and that is a Metonymy. Fire becomes a flaming head, which is an Allegory. To enumerate fruits –peaches, pears, cherries, strawberries– and ears of corn to convey the idea of Summer is an Allusion. To repeat a fish to make a nose in one place and a mouth in another is an Antanaclasis (repeating a word in a different sense). To evoke a name by another that has the same sound is a Paronomasia or play on words; to evoke one thing by another that has the same form (a nose by a rabbit’s back) is a paronomasia using names, etc. (...).¹¹⁹

Tales paralelismos ayudan a comprender que, como se ha visto a lo largo de este capítulo, los juegos de perspectiva que ejerce el narrador de la novela son tan variables, huidizos y proliferantes, que en conjunto, pueden reproducir el efecto del milanés en la literatura, con el empleo de la retórica; el modo en que se materializa esta idea es por medio de la focalización narrativa de *2666*, la cual se configura de muchas historias y, éstas a su vez, funcionan de manera similar a las quimeras, hechas de objetos cuyo efecto intenta representar la figura final, que encarnará el sentido total de la obra. Es por

¹¹⁸ Como se mencionó en el capítulo primero y que se abordó en lo de la organicidad de lo siniestro.

¹¹⁹ R. Barthes, “Anthology of Twentieth-Century Texts”, p. 231.

eso que la novela busca reunir los elementos que bosquejan al mundo, en la figura de un libro.

De acuerdo con esta lógica, dentro de aquel objeto, encontraremos otros con los que se intenta engañar por medio de trampantojos. Si bien es difícil desarticular todas las estrategias de las más de 1100 páginas que constituyen la monumental novela que nos ocupa, hay un episodio particularmente interesante que se despliega ante los ojos del lector de manera vaporosa, pero no por eso con menos azoro. En este orden de ideas, En la “Parte de Archimboldi” conocemos el motivo por el que Hans Reiter decide adoptar el seudónimo de Benno von Archimboldi, y éste remite a dos momentos particulares de la historia; el primero, narra cómo, de los escritos del soldado Boris Abramovich Ansky, Reiter lee la siguiente cita:

Quando ya no podía más, Ansky volvía a Archimboldo [...] La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, 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. *El jurista* (un juez o un alto funcionario con la cabeza hecha de piezas de caza menor y el cuerpo de libros) también le parecía un cuadro de terror. Pero los cuadros de las cuatro estaciones eran alegría pura. *Todo dentro de todo*, escribe Ansky. Como si Archimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero esta hubiera sido de la mayor importancia.¹²⁰ (917-918)

Y en el segundo, en presencia del señor Bubis, Reiter asegura que su nombre es Benno von Arcimboldi tras la siguiente explicación: “Me pusieron Benno por Benito Juárez [...]”(1012), seguida de una serie de preguntas inquisidoras por parte del viejo

¹²⁰ Las cursivas, salvo el título del cuadro, son mías.

editor, a las que el escritor ficticio se mantenía firme, sin revelar las referencias detrás de tal nombre.

Por medio de estos dos momentos en la narración, descubrimos el fundamento y la personalidad que adopta Hans Reiter después de asumirse como el escritor Benno von Arcimboldi, pero interesa de manera particular la ecfrosis que el narrador realiza sobre el cuadro *El asado* del pintor milanés, porque habla del terror llevado hasta sus últimas consecuencias.¹²¹ Esta reflexión, que ocurre dentro de la ficción narrativa, hace que Ansky asegure que Arcimboldo había aprendido una sola lección, justo “de la mayor importancia”. Cuál podrá ser: ¿Reunir todo dentro de todo es en realidad un trampantojo? ¿El anhelo por querer contar el mundo en su absoluta composición es imposible? ¿La totalidad dentro de sí misma conduce a la maldad, como en el cuadro que, al tornarlo deja de ser un conjunto de comida, para convertirse en un horrendo soldado?

La monumentalidad de la novela ofrece respuestas que apoyan cada una de estas preguntas, por ejemplo, para la primera de ellas, todos los acontecimientos de la historia, en los que estamos en presencia de espejos que se reproducen hasta el infinito, uno en el azogue del otro, intentan simular el trampantojo¹²² en que *2666* anhela convertirse, pues representa sólo la ilusión óptica del fenómeno que se produce cuando se encuentran dos reflejos. Para la segunda, podemos interpretar que las alusiones a vórtices, como el *Testamento de Dieste*, la televisión de Florita Almada y la ciudad de Santa Teresa, intentan dar cauce al anhelo imposible de narrarlo, y al final desemboca en una narración acelerada; es por eso que los remolinos que arrastran, las espirales que

¹²¹ Vid, R. Barthes, *op. cit.*, p. 149.

¹²² Aunque, como se mencionó en el primer apartado, ya existe un estudio intermedial hecho por Cecilia López Badano, en donde emplea la figura de la anamorfosis para hablar de las claves ocultas en *2666*, en este estudio me inclino a pensar que se trata de trampantojos, por todo lo expuesto líneas atrás.

hipnotizan y las inercias que derriban en esta historia, buscan simular la imposibilidad a la que el artista se ve expuesto al momento de intentar reproducir de modo intrigante, la incontinencia de la vida. Para la tercera, es posible remitirse al estudio correspondiente a los pares de dobles que se desarrolló en el párrafo anterior, pues en éstos encontramos cómo tras el movimiento de una imagen, o bien, el cambio de perspectiva de la descripción de su carácter, convierte su figura, aparentemente determinada, en otra absolutamente siniestra y maligna. Es por eso que los críticos, al enfrentarse a la impotencia de encontrar a su héroe, se condenan a vivir el castigo de Sísifo a partir de la relectura de las obras de Arcimboldi en el caso de Pelletier, y con la repetición del sexo, en el caso Espinoza; también es de este modo que los narcotraficantes se escabullen entre la bruma que produce la ambigüedad que se cierne en el aparato judicial mexicano, materializada en las explicaciones torvas que los miembros de la policía santateresana ofrecen a las familias de las asesinadas; y por último, es mediante este peculiar disfraz y trampantojo –aquél que sólo puede otorgar la pusilanimidad y pequeñez de un hombre que es aparentemente común– que se presenta el engaño más cruel, pues de tras de éste, se esconde uno de los asesinos más mediocres que sirvió a las SS durante el holocausto, representado por la historia de Sammer en la ficción (935-958),¹²³ pero que en realidad es un peculiar trasunto que Bolaño hace de Adolf Eichmann, el teniente coronel capturado por el Mossad y en quien Hanna Arendt fundamenta su teoría de “la banalidad del mal”. Quizás, uno de las alusiones más interesantes de la novela.

¹²³ Dice Sammer para defender su inocencia respecto de su participación en el nazismo: “Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. Ahora, sin embargo, los niños borrachos polacos abren la boca y dicen que yo les arruiné su infancia, le dijo Sammer a Reiter. ¿Yo? ¿Yo les arruiné su infancia? ¡El alcohol les arruinó su infancia! ¡El futbol les arruinó su infancia! ¡Esas madres holgazanas y descriteriadas les arruinaron su infancia! No yo.

- Otro en mi lugar –le dijo Sammer a Reiter– hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter.”

Es justo por esta proliferación de sentidos que el “*Effetto Arcimboldo*” se convierte en la obsesión de Reiter y, por eso, adopta el seudónimo de Archimboldi. Es ésta “la cosa de mayor importancia” que el escritor de la ficción, aprende del pintor milanés. El anhelo de las historias imbricadas, unas con otras, de manera promiscua y concupiscente, es el secreto de este escritor de la ficción. Es por eso que la última de sus novelas se llama *La rosa ilimitada* –imagen que nos evoca a la rosa de los vientos, donde se designan el norte, el sur, el este y el oeste, como los rumbos del mundo– y, también, es por tal motivo que deja de ser un personaje, para convertirse en un mito, tanto para los críticos, como para su sobrino.

Finalmente, las distintas clases de vínculos que se desarrollaron en este último párrafo, han buscado esclarecer cómo el deseo al que, en sintonía con Deleuze y Guatari, hemos imaginado como mutable, se cierne a lo largo de la novela a modo de un efecto; concretamente, el *Effetto Arcimboldo*, extendiendo los atributos del nombre de la exposición que se mencionó páginas atrás. Las constantes alusiones al juego, la sospecha, la agudeza y el engaño, son resortes de 2666 y, como se ha mencionado con frecuencia, también de lo real ominoso. En este apartado, se buscó esclarecer de qué modo se despliega el galimatías de excesos que la novela en cuestión se permite y, además, en qué sentido aprueba postularse como un “carpetazo” –en términos de Vila Matas–, a geniales novelas del tipo de *Rayuela*. La poética del exceso, la *Wunderkammer* de la locura, la saturación que provoca que el labirinto que se desborde, permitirá contener entre sus confusos límites, aquello en lo que, fuera de la ficción, Bolaño anhela que posemos la mirada: esto es, las distintas maneras de representar el mal por medio del egoísmo y la omisión de notar de qué manera el mundo, como un enorme campo de concentración, cada vez se torna más poblado de hombres zombies, hombres sin derecho de vida, en una frase, *homini sacri*.

A continuación presento las figuras a las que hago referencia éste último apartado.

El asado



El jardinero vegetal



Vertumnus



Ejemplos de *grilli* en objetos

Vasija ornamental con serpientes



Escribanía y Aguamanil rústico



Capítulo III

Los contenidos de *2666* como fundamentos de lo real ominoso

3.1. La violencia y la designación del *homo sacer*: Santa Teresa como el campo de concentración, o el vertedero

Como se ha visto, en *2666* se emplea la ironía como un medio para llegar al horror de lo narrado, generar ambigüedad en la formación de comunidades afectivas y, al tiempo, desestabilizar al lector con la burla. Al exponer dichas características de la novela, se desarrolló el tratamiento del narrador y del universo diegético con base en los elementos siniestros de la narración, ya que, en el caso del primero, se trata de una voz que se vale de toda clase de ambigüedades para disuadir o engañar, exponiendo abismos de interpretación que producen extrañamiento y, por lo tanto, el encuentro con lo ominoso; mientras que en el segundo, en el universo diegético, se genera un espacio donde se apilan los cuerpos, las imágenes y las características de lo ominoso, hasta llenar un abismo que se desborda. Ambos elementos suscitan la transformación de los personajes en siniestras unidades de sentido y, finalmente, contribuyen a desarrollar cómo en *2666* es posible atravesar los umbrales de las manifestaciones artísticas, ya que la novela está llena de efectos similares a la peculiar configuración de los cuadros de Arcimboldo y, a lo largo de la narración, notamos cómo hay episodios empotrados, unidos con otros, cuya disposición es más bien caótica y, a su vez, se vinculan con varios sucesos de la ficción que surgen como setas en medio del relato, con la intención de crear un objeto estético compuesto de distintos elementos, de modo similar a la disposición siniestra del cuadro “El asado”, uno de los lienzos más perturbadores del pintor milanés. El conjunto de tales mecanismos configuran al aparato estético narrativo denominado, en este

estudio, como ‘lo real ominoso’, y su función es discurrir sobre el mal, el error y la caída de la ley moral, que son temas acuciantes al acontecer actual de América Latina.

Para hablar de la caída de la ley moral es preciso revisar brevemente los acontecimientos de los últimos tiempos que suscitaron el desplome de la ley jurídica, ya que ésta es el dispositivo principal para regular el comportamiento de las comunidades que configuran al mundo. La razón por la que es necesario indagar en esta situación es demostrar cómo, mediante paradigmas expuestos en algunos textos de Foucault y Agamben, se explican los motivos por los que la violencia se ha instaurado cínicamente en un pleno poder, y se ha convertido en *statu quo* de la política contemporánea. Es por eso que, para poder desprender los elementos más importantes de cómo se instaura este estado de violencia, tomaré como ejes argumentativos algunas características de dos acontecimientos coyunturales: uno del siglo XX, el holocausto de la Segunda Guerra Mundial y otro entre siglos, los atentados a las Torres Gemelas en Estados Unidos,¹ ya que fueron hechos en los que se presentaron las políticas de subyugación que señalaron a quienes se les puede considerar como individuos eliminables. Ambos ejemplos servirán para ilustrar cómo se presentan las tecnologías de poder aplicadas para América Latina, desde el enfoque de la ficción que propone Roberto Bolaño.

Nombres como los que se mencionaron líneas atrás, además de Adorno, Safranski, Benjamin, Arendt, y otras muchas mentes brillantes de la actualidad, se

¹ Es del conocimiento de la autora de esta tesis que el aniversario de la tragedia de las Torres Gemelas (2001), coincide con el del Golpe de Estado en Chile (1973). Estrictamente, como Bolaño es un escritor chileno, podríamos pensar que las reflexiones deben estar encaminadas a discutir de manera más profunda el acontecimiento correspondiente a su país de origen, que al americano. Sin embargo, en el caso del estudio de 2666 es importante destinar un análisis de la repercusión que tuvo el suceso cometido en Estados Unidos en las políticas para limitar y restringir derechos de América Latina (principalmente, México y Centro América), ya que, tal acto terrorista permitió la recuperación de la legalidad de varias políticas fascistas, en nuestros días. Además, la novela en la que Bolaño trata explícitamente el problema político chileno es en *Nocturno de Chile*. Es por eso que, para el estudio de la obra que nos ocupa, resultará más acuciante la reflexión sobre el atentado a las Torres Gemelas, aunque no se soslaya de ningún modo la importancia del otro acontecimiento en la Historia de Latinoamérica.

incluyen en la lista de aquellos filósofos que han unido sus empeños para demostrar cómo el delirio de la modernidad del siglo, en cuya base se encontraba la exacerbación del positivismo, llevó a la pragmática aniquiladora del tercer Reich, y sus criminales campos de exterminio, a convertirse en el acontecimiento que más cínicamente destruyó la fe en la humanidad; de este modo la respuesta a la catástrofe fue compartir con el mundo el esfuerzo por preservar una memoria colectiva, que lograra recordar y, por lo tanto, concientizar a todos del inefable dolor vivido en el holocausto. Sin embargo, las consecuencias de ese terrible evento se viven aún en territorios vulnerables, pues las políticas que Hitler hizo válidas por fuerza de ley² han sido imitadas por instituciones gubernamentales de otros países y por el mercado que se cierne en el sistema político de la mayor parte del mundo.³ Tal situación provocó que el crimen se convirtiera en un mecanismo amparado por el estado de excepción⁴ y, en consecuencia de eso, la designación subrepticia, pero legal, del *homo sacer*.⁵

² Para iniciar la discusión del sintagma “fuerza de ley” Agamben refiere la lectura de la conferencia *Force de loi: le fondement mystique de l'autorité*, de Derrida, que en realidad se trata de una lectura del ensayo *Para una crítica de la violencia* de Walter Benjamin. Agamben inicia diciendo que “El sintagma ‘fuerza de ley’ tiene a sus espaldas una larga tradición en el derecho romano y medieval, donde (al menos a partir de *Dig. De legibus 1.3: legis virtus haec est: imperare, vetare, permittere, punire*) tiene el sentido genérico de eficacia, capacidad de obligar.” G. Agamben, *Estado de excepción*, p. 79. Por otro lado, lo define técnicamente como: “no a la ley, sino a aquellos decretos – que poseen, precisamente, como se dice, fuerza de ley – que el poder ejecutivo puede estar autorizando en algunos casos – y, particularmente, en el estado de excepción – a emanar. El concepto ‘fuerza-de-ley-’, como término técnico del derecho, define, por lo tanto, una separación de la *vis obligandi* o de la aplicabilidad de la norma de su esencia formal, por la cual decretos, disposiciones y medidas que no son formalmente leyes adquieren no obstante la ‘fuerza.’” pp. 79-80.

³ Al mencionar al mercado es imposible soslayar que la industria editorial también forma parte de la lógica del capitalismo salvaje, que se cierne en la política mundial. Sin dejar de lado un estudio de esa índole –que implicaría la realización de otra tesis – la dirección hacia donde se pretende encausar este estudio es rumbo a un espacio donde se puedan reflexionar las coacciones catastróficas del imperialismo, hasta el punto de hacer banal la vida.

⁴ En términos de Agamben: “la relación entre anomia y derecho que en el curso de la investigación ha aparecido como la estructura constitutiva del orden jurídico [...] El estado de excepción es el lugar en el cual esta ambigüedad emerge a plena luz y, a la vez, el dispositivo que debería mantener unidos a los dos elementos contradictorios del sistema jurídico. Él es, en este sentido, aquello que funda el nexo entre violencia y derecho y, a la vez, en el punto en el cual se vuelve ‘efectivo’, aquello que rompe este nexo.” *Estado de excepción*, p. 18.

⁵ Esta noción se explicará con detenimiento en las siguientes páginas.

Además, la adopción del mercado como el modelo hegemónico de la política mundial ha facilitado la velocidad de la designación de dicha figura legal tan siniestra. Tal modelo es la consecuencia del culto perenne al progreso y a la razón, devoción proclive a enajenar la condición humana hasta el punto de volver banal la vida de las personas en función de la satisfacción, el conformismo y el placer. A esta situación, Manuel Garrido la ha denominado “la condición humana tecnológica.”⁶ En ésta, la vertiginosa locomotora que lleva consigo al crecimiento de la producción, el mercado, el nuevo modelo de administración de la vida-consumo, y el agotamiento de los recursos ecológicos, ha hecho que la condición humana se haya convertido en un estado depredador, donde lo tecnológico se vuelve un rasgo de vida y de experiencia inherente a los hombres, y no una herramienta para la supervivencia. De tal condición se genera una conciencia en donde parece lícito asumir que el grado monumental del crecimiento de la población es proporcional al destemplado consumo del planeta, de tal modo que aumenta también el desperdicio y los desechos que surgen a causa del abuso de los recursos energéticos y de las capacidades de la tierra que nos alberga.⁷ Se torna inane la colectividad en función de la individualidad, de forma tal que la única “cura” para el mundo superpoblado y extralimitado de sus recursos es el ‘genocidio humanitario’: “Éste es el gran giro de los setenta, originario en los países de la OCDE, si bien no afecta a los estados de este organismo, sino a las sociedades de la periferia, a las cuales se les receta un esquema de supervivencia desde la diversas formas del genocidio, a lomos de la competitividad y la productividad.”⁸

⁶ “Después de 300 años, la perspectiva que se abre al hombre de nuestro tiempo es muy distinta: la condición humana tecnológica emerge como la incuestionable raíz del mal que aqueja al planeta, arrastrando consigo el futuro de la existencia del hombre en el globo.” M. Garrido, *Estar de más en el globo*, p. 277.

⁷ *Ibidem*, pp. 185-199.

⁸ *Ibid*, p. 197.

Es por eso que surge una basurización⁹ subrepticia de las comunidades marginales y resulta acuciante problematizar el uso de la violencia –a modo de una mecánica de control al amparo del ámbito legal– como en la América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Lamentablemente, las consecuencias a las que condujeron las políticas utilizadas en el fascismo han sido padecidas en el mal llamado Tercer Mundo,¹⁰ y aún son perennes. Las comunidades indígenas latinoamericanas arrasadas por ejércitos enloquecidos, los cuerpos desaparecidos de ciudadanos disidentes a las dictaduras, los estudiantes eliminados por políticos torpes y autoritarios, el asesinato ininterrumpido de mujeres en la frontera norte de México, entre otra clase de fechorías, han manifestado con claridad, que la consecuencia de la modernidad, a modo de maquinaria aplastante e infinita, y la posmodernidad como falso garante de la tolerancia y la multiplicidad de perspectivas, han fallado. Los organismos institucionales, al usar el pretexto de proteger a los ciudadanos, han caído en la fascinación por lo horrendo y el egoísmo,¹¹ por lo que se entregan al frenesí que produce ejercer un poder ilimitado y asesino en las vidas desnudas de la población que deberían procurar.

Para dilucidar esta situación, Walter Benjamin indaga sobre el origen de la violencia:¹² por un lado, para definirla, la ubica en el ámbito de lo moral; sin embargo,

⁹ Tomo el término ‘basurización’, del libro *Los vertederos de la posmodernidad* de Daniel Duarte, mismo que se cita constantemente en esta tesis.

¹⁰ No ignoro los padecimientos de otras regiones dentro de esta peyorativa denominación, como África y Asia, sin embargo, centro mi enfoque en lo correspondiente a Latinoamérica.

¹¹ Recordemos que éste es un comportamiento cercano al mal, según Safranski.

¹² Sobre este punto, José Ferrater Mora, tras una introducción de lo que Aristóteles reconoce como los tipos de movimientos (naturales, verticales y violentos), refiere al concepto de violencia con lo siguiente: “La noción de violencia ha sido usada también, y sobre todo, para referirse a actos ejecutados por seres humanos, tanto en sus relaciones interpersonales como, y sobre todo, en sus relaciones sociales. Desde el momento en que se constituye una comunidad humana y en particular desde el momento en que se constituye un Estado, con un aparato de gobierno, aparece el fenómeno de la violencia, ejercida por los que detentan el poder (...) la justificación o falta de justificación, inevitabilidad o evitabilidad de la violencia han sido temas abundantemente discutidos. Es improbable que una doctrina política o social, y sobre todo una moral sostenga que la violencia es justificable por sí misma, sólo se considera justificable, o inevitable, para mantener un orden estimado legítimo y, “en teoría” cuando menos pacífico y no violento. Inclusive cuando se defiende la necesidad de una revolución permanente, que puede conllevar al

en su dimensión operativa, considera que también es un proceder relacionado directamente con el terreno jurídico, ya que, el ejercicio de la violencia, en una sociedad gobernada, sólo se justifica si la encontramos en los medios que tiene la soberanía para ejercer el poder, y no como un fin en sí misma. Por el otro, la violencia también es creadora y conservadora del derecho, situación que revela una ambivalencia y, por lo tanto, estriba una ironía pues notamos que, así como también es un medio, tiene como fin preservar al derecho.¹³

En el método de Benjamin se exponen distintos tipos de violencia por medio de diadas de oposición, que son ejercidas por una soberanía –ya sea de un orden divino, como un dios, o de un orden terreno, como un gobierno– y que se valen de tecnologías del poder muy similares, como compartir el efecto del espíritu totalitario de la violencia divina –que es la que ocurre cuando un dios castiga un acto insolente, con la finalidad de demostrar su poder, causar miedo y controlar el comportamiento–, en los conductos de la violencia que se instaura por medio del derecho –encarnada por el dictador o el absolutista.

Es en la excepción donde se funda el nacimiento de la violencia, como medio para llegar a los fines del derecho; sin embargo, esta situación no deja de suscitar polémica, en la medida que la justificación o falta de justificación, o la inevitabilidad o

uso frecuente, o hasta constante, de la violencia, la justificación de tal revolución no es la violencia usada, sino el que el carácter permanente de la revolución hace imposible toda acumulación de privilegios y toda injusta “congelación” social.”, *Diccionario de filosofía*, p. 3701.

¹³ La propuesta de este filósofo alemán sugiere que para detectar los paradigmas de la violencia, hay que buscarlos en la Historia. A lo largo de su estudio, señala que ésta emerge de dos escuelas fundamentales del derecho; la primera, iusnaturalista, que considera que el fondo debe ser moral para justificar al fin; mientras que la iuspositivista, se ocupa de estudiar al aparato del derecho en sí mismo, de modo que se separa del ámbito moral y se inclina por la legalidad de los fines. Es por estas razones que: “El derecho natural tiende a ‘justificar’ los medios legítimos con la justicia de los fines, el derecho positivo a ‘garantizar’ la justicia de los fines con la legitimidad de los medios.” Ambas sendas de estudio del derecho involucran de manera excepcional a la violencia, aunque sendos caminos la incluyan de manera distinta.

resignación por enfrentarnos a la violencia, configuran un tema sumamente discutido, y no resuelto. Asimismo, en sintonía con Marx, Benjamin también reconoce que la violencia es una furiosa génesis de la Historia, por lo tanto su presencia en los acontecimientos más importantes es inminente. En ella se funda la excepción convertida en regla y su presencia como garante ambivalente del derecho ha conducido a que éste se vuelva frágil, pues notamos que se sostienen las épocas de dictadura durante años, las leyes se cambian, ignoran o desechan en la medida que el soberano hace fuerza de ley y, quizás lo peor, paulatinamente la política ha asumido la vida biológica como el objeto de su jurisdicción, deviniendo en biopolítica.¹⁴

De tal manera, la violencia va generando paradigmas que son conocidos como los arcanos del poder¹⁵ y se encuentran en la historia de todas las naciones hegemónicas que han existido; su estudio nos ayuda a interpretar cómo decaen los imperios y cuáles han sido sus rasgos distintivos de origen, desarrollo y desplome. El propósito de recopilar tales situaciones es ayudar a los hombres a entender su naturaleza y, además, su tendencia inminente a caer en los vicios más comunes del ejercicio desmedido y exacerbado de la soberanía. En la mayoría de las características que se desprenden del estudio de los arcanos del poder, constatamos cómo la violencia se convierte en la única ley, tornándose al mismo tiempo en medio y fin, y provocando que la política deje de ser un conducto para la comunión y sociabilidad del hombre, hasta volverse una herramienta de control por parte del soberano contra el pueblo que depende de éste.

¹⁴ Este es un término de Foucault desarrollado como uno de los mecanismos del biopoder, tema fundamental de *La voluntad de saber*. Éste se define como “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales, podrá ser parte de una política, de una estrategia política, de una estrategia general del poder.” M. Foucault, *Seguridad, territorio, población*, p. 15.

¹⁵ “Al situar la vida biológica en el centro de sus cálculos, el Estado moderno no hace, en consecuencia, otra cosa que volver a sacar a la luz el vínculo secreto que une el poder con la vida, reanudando así (según una correspondencia tenaz entre moderno y arcaico que se puede encontrar en los ámbitos más diversos) el más inmemorial de los *arcana imperii*.” G. Agamben, *Homo sacer*, p. 16.

Asimismo, la violencia es un medio de coerción del que se vale el mercado –la más reciente figura de la soberanía– para cernir su hegemonía en la vida política de la cultura. Es por este motivo que el atentado a las Torres Gemelas, en el *World Trade Center* en Nueva York, es un acontecimiento que no sólo se puede comprender como un acto terrorista condenable, sino también como el hito que ha hecho posible la exacerbación de las políticas del estado de excepción y el genocidio humanitario que se mencionaron líneas atrás. Este atentado provocó la furia del presidente en régimen y, por fuerza de ley, fue instaurando medidas oscuras de seguridad,¹⁶ donde los derechos de poblaciones directamente relacionadas con Estados Unidos, como las naciones árabes, países vecinos como México y el resto de América Latina, tuvieron que padecer las consecuencias de sus respuestas biopolíticas, en aras de la seguridad del mundo.

A pesar de la confusión y el temor que generó este incidente en la tranquilidad del orbe, Karlheinz Stockhausen,¹⁷ músico alemán contemporáneo, fue el primero en notar las repercusiones multidimensionales del atentado a las Torres Gemelas, al declarar, en el marco de una conferencia de prensa donde se conversaba sobre los valores de la humanidad en su ópera *Hymnen*, que el acontecimiento del 11 de

¹⁶ Agamben señala las medidas que indicó el presidente de los Estados Unidos el 13 de noviembre de 2001 (tras el 9/11): “Ya el *USA Patriot Act*, emanado del Senado el 26 de octubre de 2001, permitía al *Attorney general* ‘poner bajo custodia’ al extranjero (*alien*) que fuera sospechoso de actividades que pusieran en peligro ‘la seguridad nacional de los Estados Unidos’; pero dentro de los siete días el extranjero debía ser, o bien expulsado, o acusado de violación de la ley de inmigración o de algún otro delito. La novedad de la ‘orden’ del presidente Bush es que cancela radicalmente todo estatuto jurídico de un individuo, produciendo así un ser jurídicamente innominable e inclasificable.” G. Agamben, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Recordemos que este problema se mencionó en el primer capítulo como uno de los acontecimientos que marcan la reiteración de la potencial malignidad de los hombres –según Safransky–, la caída de los garantes posmodernos –según Menéndez Salmón– y el inicio de la instauración de la biopolítica y el estado de excepción del mundo moderno –según Agamben. Es por estos motivos que, en esta tesis, lo traigo a la discusión, pues al representar todos estos eventos, podríamos decir que es una manifestación del cénit de lo ominoso, y en éste encontramos los fundamentos para hablar de la caída de la ley moral en el contexto que circunda a la novela que nos ocupa.

septiembre le parecía la más grande obra de arte jamás hecha.¹⁸ Poco tiempo después, la mayoría de los representantes de la prensa de todo el mundo, le reprocharon la frivolidad de su declaración, condenando su poca sensibilidad ante el asesinato de miles de personas. El músico alemán argumentó que sus palabras habían sido descontextualizadas, al momento de traducirlas al inglés, para facilidad de la prensa estadounidense, por lo que desbrozó su comentario de toda clase de prejuicio xenofóbico, o bien, interpretaciones arbitrarias.

A pesar de la polémica que desató dicha apreciación, Ricardo Menéndez Salmón asegura que la afirmación que hizo el autor de *Licht* fue pertinente, si se interpreta desde el marco de una posmodernidad cruelmente golpeada y desarticulada por el horror que trajo aparejado este suceso criminal. Sin ignorar la controversia que implica, para el ensayista español este acontecimiento fue una escatológica respuesta de la Historia y la condición humana, ante la presunción de que, durante la época del apogeo ideológico de la posmodernidad, había muerto tal Historia, vista como un discurso hegemónico y totalitario. Dicho de otro modo, la luz de la victoria sobre cualquier intención por repetir un evento tan retorcido y energúmeno, como el holocausto, fue uno de los adalides promovidos a lo largo de los años que pasaron entre la Segunda Guerra Mundial y el atentado terrorista que nos ocupa, de manera que la confianza de la humanidad en la razón y en toda clase de decretos para defender los derechos humanos –muchos de ellos, promovidos y vigilados por instituciones erigidas en Estados Unidos– había sido sólida, hasta el momento del desplome de las Torres Gemelas; de tal modo, la ilusión de contar con un convenio general, en el que se rechazaba toda clase de violencia como medio para llegar a un fin, se esfumó con la violación a la seguridad norteamericana.

¹⁸ *Vid.*, “Huuuh!“ Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg», Karlheinz Stockhausen, en *MusikTexte* 91, 2002: 69–77, pp. 75–76

Sobre este punto de vista, de las palabras de Stockhausen se puede desprender una interpretación meramente política: las miles de muertes que dejó ese espantoso acto, simulan la configuración del Leviatán. Su caída es, por supuesto, una manifestación de la maldad que se esconde en la conciencia de todos los hombres, materializada por la voluntad de algunos terroristas, cuya recepción –y es ahí donde podríamos encontrar un argumento por el que su efecto en la humanidad fue considerado, por el músico alemán, como artístico– fue reverberada de forma perenne, ya que, como se mencionó, representó el abatimiento del “dios mortal, único al que agradecemos protección y paz bajo el Dios eterno.”¹⁹ Del mismo modo, como ya se mencionó, al derribar ese organismo, símbolo del régimen capitalista de nuestros tiempos, y además compuesto por ambas torres y miles de cuerpos con vida, se manifestó el biopoder y se puso en evidencia que el arcano de poder en la Historia no obedece nacionalidades, de manera que Estados Unidos es tan vulnerable como sus adversarios. Es por eso que cobra otra dimensión aquello a lo que Stockhausen llama ‘artístico’, ya que, el asesinato multitudinario e impune, como una manifestación de las políticas recurrentes a los estados soberanos, plantea un doloroso puente con la dimensión a la que transporta el arte y el espacio estético de la aniquilación que, como se vio en el primer capítulo, está relacionado fuertemente con lo divino. De acuerdo con esta idea, se abre otro campo de interpretación para lo estético que nos ayuda a comprender la complejidad del fenómeno artístico y su relación con lo violento, en la medida que ambos representan lo sagrado, desde la revisión de su fundamento original.²⁰

A partir de paradojas tales como la aniquilación puesta a manera de medio para sostener la seguridad, la violencia al servicio del derecho, y que lo sagrado se vuelva

¹⁹ R., Safranski, *op. cit.*, p. 104.

²⁰ Aspecto que, en el capítulo I, se desarrolló al momento de hablar de la doble dimensión, constituida por el mundo de la oscuridad y la *poiesis*, por un lado, y el de lo pragmático y los destinatarios, por otro.

una modalidad de lo abyecto, deviene otra relación contradictoria y esencial entre la violencia y el arte, pues en el terreno de lo artístico también está la nada y el eterno retorno de ésta. Al retroceder a la dimensión de lo estético, descubrimos cómo el arte contemporáneo ya no busca crear por medio de la luz, sino a partir de las sombras, de modo que la aniquilación funciona como un medio del que se vale el arte para intentar alcanzar efectos de sentido similares a la catarsis, aunque en ésta se incluya a la muerte.²¹ El arte, como medio desautomatizador de los hombres, también anhela, según Agamben, recuperar su relación genuina con lo sagrado, de tal manera que resulta apremiante comprender que lo sagrado es afín a lo violento, y a la par, también lo es con lo terrorífico y lo siniestro.²² Es por eso que dicha paradoja resulta una razón fundamental para hablar del contenido que se trata en ‘lo real ominoso’, pues es justo mediante dicho aparato estético que se pone de manifiesto el espíritu del arte y su relación con la violencia y lo sagrado. Asimismo, también notamos cómo en *2666* es perceptible una acusación a la correspondencia que tienen lo violento, lo político y lo terrible, ya que son los atributos con los que se conforman los paradigmas del poder que busca representar la novela, y éstos se representan, por un lado de manera sincrónica con la configuración de Santa Teresa y, por el otro, de modo diacrónico por medio de la revisión a la historia de Europa occidental durante el siglo XX, encarnada por el camino que recorre Archiboldi, hasta antes de llegar a la ciudad de la ficción que nos ocupa. Es por eso que notamos la representación de lo real ominoso en *2666* por medio de la construcción de episodios donde se exponen las paradojas que constituyen al espíritu

²¹ Es por eso que en el primer capítulo se insistió en relacionar el arte, la nada y la aniquilación, como un momento actual por el que se encuentra el estado de la cuestión sobre lo artístico, el gusto y el quehacer estético. Esto no quiere decir que, por eso, el arte debe ser violento, o bien, se justifique en él la violencia. Jamás podríamos afirmar que el arte es un medio para justificar la destrucción. Más bien, apela a la relación entre lo sagrado y lo artístico, como una concepción original de todo lo relacionado a éste campo semántico, situación que, al tiempo, recuerda la relación con lo sagrado y la violencia, que es un tema acuciante para hablar del *homo sacer*.

²² Vid, G., Agamben, *El hombre sin contenido*, p. 22-26 y E. Trías, *op. cit. passim*.

del arte contemporáneo, y éstos van desde enloquecidas pitonisas –como aquellos donde aparece Florita Almada– que poseen la sabiduría suficiente para rebelar el genocidio humanitario, o bien, siniestros personajes –como Archiboldi– que parecieran ser portadores de la catástrofe que trae consigo el pesado transcurrir del progreso. Es en estos momentos claves de la narración donde vemos que tanto la revisión histórica que se hace para construir la historia de Arciboldi, como el vertedero que sólo puede ver y comprender Florita Almada, anuncian la designación del *homo sacer*, ya que es el producto de la relación entre la violencia y lo sagrado. Es por medio del análisis de este tipo de contenidos espeluznantes, que se puede descubrir cómo se han desarticulado todas las certezas que, otrora, dotaban de seguridad a la soberanía. Entre éstas, resulta complicado sustraerse del influjo del problema de la modernidad ya que, según Ricardo Menéndez Salmón, en las páginas de *2666* se encuentran introyectados aquellos puntos de quiebre que tiene la monumentalidad de dicho pensamiento. De este modo, en sus páginas leemos cómo, por medio de los asesinatos impunes e incesantes, se hace evidente la desarticulación de los valores del sueño de la posmodernidad –donde, como se vio en el capítulo primero, el fin del mundo se vislumbra y la filosofía ha descubierto todos periplos que hay en la Historia. Es por eso que “*2666* es una respuesta levantada desde la posmodernidad contra la posmodernidad”²³ así que nos estrellamos, como los aviones en las torres, con la realidad más cruel, en la que todos somos víctimas y victimarios y, como se dirá en las líneas siguientes, todos somos potenciales *homini sacri*, término del que, en adelante se hará una breve revisión.

Para Agamben, la palabra *sacratio* o su evolución lingüística, ‘sagrado’, es muy compleja. Al revisar el tratado *Sobre la significación de las palabras* de Festo, descubre

²³ R., Menéndez Salmón, *op. cit.*, p. 22.

que aquello a lo que se consideraba sagrado antiguamente, no era algo divino, o bien, alguna materia de respeto:

Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte que ‘si alguien mata aquel que es sagrado por plebiscito, no será considerado homicida’. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro.²⁴

Esta noción encuentra su fundamento desde la relación entre *bios* y *zoe*, términos griegos para designar el concepto de vida; en el primero, se trata de la vida política, o bien, todo aquello que tenga que ver con un “modo de vivir”, mientras que *zoe*, se utilizaba para designar cualquier organismo natural que poseyera vida.²⁵ En términos de Foucault:

En los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida, por el contrario, en los mecanismos y los cálculos del poder estatal y la política se transforma en *bio-política*: ‘Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente’.²⁶

²⁴ G., Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, p. 94. A lo largo de su investigación – cuyo método se basa en la arqueología del pensamiento de Foucault– descubre algunas contradicciones en el origen del significado de la palabra que nos ocupa: por medio de la revisión de varias trayectorias del término, el filósofo italiano indica que para Mommsen, Lange, Bannet y Strachan-Davidson, *sacratio* se puede identificar como un residuo de aquél momento de la historia clásica, en donde el derecho religioso no se había distinguido aún del penal y, además, donde también, la condena a muerte se representaba como un sacrificio a la divinidad. Es por eso que, el hombre sagrado, o bien, *homo sacer*, es el resultado de una doble exclusión y, además, una doble inclusión, pues en el derecho jurídico está excluido de toda protección –situación que lo hace incluirse dentro de este código como la exclusión misma– y, al tiempo, las reglas de lo divino impiden que, al matarlo, su vida se ofrezca a los dioses –aspecto que, nuevamente, lo ubica en una paradoja similar a la anterior. La doble inclusión-exclusión, nos hace pensar en una figura similar al uróboros, ya que, al parecer, se trata de un concepto que nos lleva a un periplo; sin embargo, su complejidad nos conduce a un camino escarpado y atemorizante, en donde se instauran las mecánicas de la naturaleza de la biopolítica, pues según Agamben, el *homo sacer* es el objeto y el sujeto de la política – en su relación con las tecnologías de poder que se ejercen sobre el cuerpo– en la época contemporánea.

²⁵ *Vid.*, G., Agamben, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ M., Foucault, *La voluntad de saber*, *apud.*, G. Agamben, *Ibidem*.

La propensión a la biopolítica en varios gobiernos del mundo ha representado una inquietud por parte de la filosofía y las ciencias sociales contemporáneas; por lo tanto, ante la emergencia de su tratamiento, Agamben aporta a la discusión la figura del *homo sacer*, como el problema de mayor envergadura.

Tras una revisión exhaustiva y erudita de las apariciones del término en el derecho jurídico romano hasta nuestros días, el filósofo italiano, a grandes rasgos, desprende las siguientes tecnologías de poder, en torno a la figura del *homo sacer*: la biopolítica y los derechos humanos, la fuerza de ley, la soberanía y el estado de excepción, configuran estrategias que funcionan como medios para llevar a cabo las distintas designaciones de los hombres “matables” en diferentes comunidades del mundo.

En una colectividad, la elección del *homo sacer* dependerá de los mecanismos de excepción que la soberanía requiera. Lamentablemente, la ambigüedad de esta premisa, a menudo, se inclina hacia las particularidades que considera aquel que ejerce el poder, en un momento dado.

Es por eso que resulta pertinente volver a los ejemplos mencionados al principio de este párrafo, con el propósito de demostrar cómo han sido designados los *homini sacri* de la época contemporánea y, además, cómo se puede traducir su aparición en la biopolítica de las naciones soberanas del mundo de nuestros días. Esta labor obedece a la necesidad de reconocer cómo se interpretan todas estas características en el plano de la ficción y, posteriormente, en el estudio de lo real ominoso. Por un lado, está el holocausto, en donde el campo de concentración representó una manifestación de los poderes plenos que se ejercen durante el estado de excepción, de manera que todos los que se encontraban en reclusión podían considerarse *homo sacer* debido a lo siguiente:

sobre ellos se ejercía una biopolítica que decidía quiénes debían morir y en qué momento; todos los miembros del campo pertenecían a distintas comunidades, naciones, razas y demás atributos de los que fueron despojados al entrar a éste, motivo por lo que se consideraban *apatridados*,²⁷ lo que representaba una situación que los hacía vulnerables; y, finalmente por la constante promulgación de cláusulas, instauradas por fuerza de ley, en las que se establecieron toda clase de salvedades legales y sanguinarias en razón de la emergencia de la guerra, de las que podemos desprender, a modo de ejemplo, las leyes de Nüremberg que sufrieron toda clase de adiciones o cambios, ejercidas en razón de lo que beneficiaba a “la protección de la sangre y el honor de los alemanes.”²⁸

Por otro lado, está el atentado terrorista del once de septiembre como hecho que se corresponde, en tanto que magnitud, con el Holocausto, ya que ambos son acontecimientos primordiales que marcan el paso de un periodo histórico al otro, esto es, el anterior como el suceso más cruel del siglo XX, y el derribe de las torres como el acaecimiento que marca el inicio del siglo XXI. De acuerdo con lo que se ha desarrollado en este capítulo, las consecuencias de este ataque han conmocionado fuertemente las políticas mundiales de seguridad, hasta el punto de generalizar el estado de excepción en el mundo. Dicho atentado provocó un efecto de incertidumbre tan poderoso que ha suscitado la necesidad por atribuirle toda clase de interpretaciones, de las que es muy difícil decidir cuál es la más coherente. Debido a la pertinencia con los temas que se tratan en este trabajo, he optado por desarrollar aquella que lo considera al incidente desde el terreno de lo artístico –y, bajo la revisión del término que se hizo, también

²⁷ Concepto acuñado por Hanna Arendt, en el que se explicita que los derechos, desde la Revolución Francesa, se ejercen en la medida en que el beneficiario de estos se encuentra dentro de su nación.

²⁸ A. Rodríguez Moreno, “Giorgio Agamben y los derechos humanos: *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*”, “Homo sacer”. *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, UNAM. 2013. Consultado el 1 de septiembre de 2013 < www.juridicas.unam.mx >

sagrado— porque comprende dos ámbitos importantes de la recepción del mismo: el primero, donde vemos cómo se relaciona su efecto de sentido con aquél que produce el objeto estético, ya que es, desde aquella dimensión, donde encontramos la sensación de sobrecogimiento, misma que también se siente ante la triste realidad que padecieron miles de *homini sacri*; y el segundo, que hace hincapié en cómo se manifiesta el arcano de poder en la actualidad y, además, expone cuáles son sus secuelas en la consciencia tanto lógica, como sensible de las personas. Es aquí donde logramos aclarar un periplo final: los arcanos de poder se repiten, de manera similar a cuando en Roma se instauraba el estado de excepción tras la muerte o asesinato de algún César, hasta que el imperio fue abatido y reconstruido por las naciones que, en otros tiempos, se habían subyugado a su soberanía. Es sobre esta base que Foucault insiste en que el poder se *ejerce*, y no se apropia. Sin el afán de suponer la decadencia próxima de Estados Unidos, esta reflexión intenta esclarecer que, tras el atentado del once de septiembre del 2001, se manifestó el poder cíclico y determinante del que da cuenta la Historia y, a su vez, se confirmó que, de acuerdo con Agamben, el *homo sacer*, en tanto que sujeto y objeto de la biopolítica, es una figura sombría y desgraciada, cuya designación puede ocurrir en el subyugado, o bien, en quien ejerce la soberanía.

Desde este punto de vista es que podemos indagar sobre cómo se manifiestan tales características de la actualidad, en los rasgos de lo que se ha definido como lo real ominoso, con el propósito de poder articular de qué se componen los contenidos que se tratan en dicho aparato estético. De acuerdo con esta idea, al reflexionar sobre cómo la literatura aspira a dar cuenta del mundo, con la finalidad de nombrar los hechos, sucesos y problemáticas que en éste se den, se convierte en una necesidad urgente realizar un esfuerzo por dilucidar la correspondencia que existe entre la política actual y los aparatosos dispositivos de control, ya que éstos sirven a la soberanía para apropiarse de

la vida indefensa de los hombres a quienes no protege la ley. El resultado conclusivo de esa reflexión nos permite desmenuzar los elementos que se denuncian en los atributos temáticos de 2666.

De acuerdo con la crítica Paz Balmaceda: “A propósito de los asesinatos de la frontera mexicana, Carlos Fuentes dijo a Gabriel García Márquez que la realidad les había ganado, que no quedaba más que tirar las novelas al mar [...] Fuentes aludía a que después de los horribles asesinatos lo real se volvía inenarrable por su dificultad, por su violencia y su horror”.²⁹ El terror y la acumulación desmedida de crímenes que suceden en la cotidianidad han banalizado³⁰ situaciones tan dolorosas como los asesinatos incesantes del norte México, hasta convertirlos en sólo datos que se exponen en el ámbito de lo público, tornando líquida su trascendencia y trivializando la presencia misma de la muerte. Es por esto que ya ningún lugar parece lo suficientemente marginal y, por otra parte, tampoco podemos detectar el centro, de manera que resulta sumamente difícil establecer con claridad la distinción entre el sitio donde emanan los poderes plenos de la autoridad, y el cinturón que le rodea; al tiempo, la ciudad deja de asemejarse al faro que ilumina el progreso y la prosperidad, para convertirse en una raigambre de desolación y de sitios sin ley, en donde la posibilidad de redención y orden ha caído, para dar paso a una novedosa interpretación del campo de concentración, o dicho de otra manera, al vertedero de la actualidad.³¹

Según Hanna Arendt, este sitio es la medida de control total del hombre. Ahí, el paradigma biopolítico es apabullante y la idea misma de humanidad se estrella: “Lo

²⁹ P. Balmaceda García Huidóboro, “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin”, Felipe A. Ríos, *op. cit.*, p. 327.

³⁰ Entiéndase este término como lo utiliza Hannah Arendt en su libro *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*.

³¹ Revisar capítulo I. Propongo este término para el contexto contemporáneo, en la medida que reúne las características de la idea del campo de concentración, pero en un entorno donde lo importante no es siquiera una ideología, sino la banalidad de la vida en sí misma.

humanitario separado de lo político no puede hacer otra cosa que reproducir el aislamiento de la vida sagrada sobre el que se funda la soberanía, y el campo de concentración, es decir, el espacio puro de la excepción, es el paradigma biopolítico que no consigue superar.”³²

La generalización del orbe a modo de campo de concentración es una idea que trabajan, actualmente, tanto Agamben como Safranski –entre otros³³– ya que ambos filósofos notan cómo las tecnologías de poder usadas por las naciones soberanas, totalitarias y las que hacen uso de la biopolítica, provocan una paradoja estremecedora similar a una trampa, ya que sus propias estratagemas de control se vuelven en su contra en el momento menos esperado y esto las ubica en una situación que anula la posibilidad de generar relaciones propias de una comunidad y, además, hace proclive la peculiar conclusión a la que llega el autor de *Homo sacer*, donde se indica que la vida desnuda es el objeto y sujeto del derecho:

Cuando sus fronteras se desvanecen y se hacen indeterminadas, la nuda vida que allí habitaba queda liberada en la ciudad y pasa a ser a la vez el sujeto y el objeto del ordenamiento político y de sus conflictos, el lugar único tanto de la organización del poder estatal como de la emancipación de él. Todo sucede como si, al mismo tiempo que el proceso disciplinario por medio del cual el poder estatal hace del hombre en cuanto ser vivo el propio objeto específico, se hubiera puesto en marcha otro proceso que coincide *grosso modo* con el nacimiento de la democracia moderna, en el que el hombre en su condición de viviente ya no se presenta como *objeto*, sino como *sujeto* del poder político.³⁴

³² G., Agamben, *op. cit.*, p. 170.

³³ Por otro lado es recomendable el interesante estudio de Lvetoslav Chvatik, *La trampa del mundo*, sobre el tratamiento crítico que ha dado Milán Kundera en su narrativa a la ausencia de los derechos humanos, para abastecer la bibliografía de los análisis al problema de las políticas excluyentes que han adoptado los estados hegemónicos en la actualidad, en razón de un culto exacerbado a la razón y el progreso, lo cual es una condición que, como se ha visto, es proclive a generar sistemas de pensamiento discriminatorios y violentos.

³⁴ G. Agamben, *op. cit.*, p. 230.

Al ubicar la vida dentro de este plano del ejercicio de poder, nos encontramos en un estado de turbulencia, ya que “el campo de concentración y no la ciudad es hoy el paradigma biopolítico de Occidente”³⁵. Ahí, se posibilita que todos los habitantes del mundo se puedan convertir, de un modo u otro, en *homini sacri* aunque ellos mismos no se percaten de tal horror.³⁶ De acuerdo con este contexto es que, además de recurrir a la consolidación de la construcción de sentido que representa la idea de “campo de concentración”, para el ámbito de la ficción contemporánea resulta, al tiempo, operativa la noción de vertedero que propone Daniel Castillo Duarte, ya que se puede interpretar como versión contemporánea del campo de concentración en el plano de la literatura y, además, en este término, el teórico sugiere que existe una práctica más a la que denomina “basurización”, cuyos propósitos son perpetrar obscenamente el valor de la vida de quienes se encuentran dentro de este espacio, y su método consiste en establecer simulacros de relación entre sujetos, donde antes de apelar a la empatía o a cualquier otra clase de mediaciones entre dos individuos, existe una destrucción implícita que se manifiesta con ejercicios de discriminación y anulación al otro:

La relación interdiscursiva con el otro pasa por estereotipos que evacuan en realidad toda posibilidad dialógica de sujeto a sujeto. Se busca neutralizar la posibilidad de catástrofe –el acontecer revolucionario, por ejemplo, o la irrupción, nunca pacífica de una alteridad radical – mediante una economía en que la cotidianeidad de la catástrofe absorbe y neutraliza lo que podría ser calificado de arrebatos de vertedero.³⁷

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Bolaño llamará a estos peculiares banalizadores del mal como zombies, situación que se relaciona de modo tácito con la vida-no vida que posibilita la primera idea de *homo sacer* en la política contemporánea, ésta es, aquella que estaba al borde de la vida y la muerte, como el comatoso, el judío y el “hombre cobaya”, o bien, el que sirvió para los experimentos, durante la Segunda Guerra Mundial.

³⁷ *Ibid*, p. 36

En este espacio de desolación es que nos percatamos de cómo se establecen algunas paradojas que impiden a los hombres desembarazarse de las políticas de excepción y, al mismo tiempo, se reducen a vivir en un entorno fuera de la ley, ya que, en un estado donde el gobierno ejerce biopolítica, toda clase de ejercicios del derecho se tornan líquidos. Asimismo, como se comentó anteriormente, según Hanna Arendt, el “apatriado” se convierte en un *homo sacer* debido a su orfandad de estado. Esta situación dilucida cómo, con el paso del tiempo, las mecánicas de protección a las garantías de los hombres han descuidado la situación de aquellos que son inmigrantes, exiliados y, en casos de gravedad, ignorados por sus propios gobiernos. Asimismo, cambios subrepticios de interpretación de las ideas que, en otros tiempos, construyeron las virtudes apoyadas en el uso de la razón, la defensa de la libertad y la búsqueda de la fraternidad, provocaron que, actualmente, funcionen de manera totalmente opuesta, alcanzando, incluso, a convertirse en mecanismos de exclusión: “La humanidad se ha vuelto ahora el nuevo criterio ético para amparar al hombre y a sus derechos. El problema es que los derechos que se hacen dependiendo de una nacionalidad, dejan a varios hombres fuera de la Humanidad.”³⁸

Estas arbitrariedades, que tornan difusas e inaprehensibles las garantías de vida de los hombres, constituyen la preocupación más apremiante de lo real ominoso y, al tiempo, también configuran el corazón sollozante de *2666*. En esta novela, nos enfrentamos a un abismo que se desborda, en donde a cada paso notamos la turbulencia de la tierra y el ímpetu atronador del mal en el corazón de las personas, incapaces de generar empatía o comunión. Las cinco partes que componen el texto desembocan en el drenaje que representa Santa Teresa y, es ahí, donde todas se convierten en un amasijo de sucesos sin experiencia, un espacio en el que no existe sujeto que medie entre todos

³⁸ A. Rodríguez Moreno, *op. cit.*

los individuos y, por lo tanto, se produce el devenir del caos. Desde ese punto de vista es que el abismo se desborda, porque la proliferación de acontecimientos, las raigambres de digresiones, las parataxis abundantes y la sensación de abuso constante – inclusive, de la paciencia del lector– producen un efecto de sentido hecho a base del exceso, que adquiere la imagen de un vertedero donde se han acumulado de manera grotesca, toda clase de desastres y aberraciones.

3.2. 2666: la imagen poética de un mundo “apoético”

Adentrarse al vertedero de 2666 implica una sensación similar a la del agujero negro, pues en la novela se dan cita distintas estrategias de sentido que buscan provocar un efecto de vértigo en el lector, en la medida que se mezclan y proliferan velozmente, por medio de una lógica casual y, por esta misma cualidad, se tornan oscuras. Según el recorrido que se trazó en el segundo capítulo, tales tácticas son las siguientes: el espíritu siniestro del narrador; la sensación de asfixia que nos produce la acumulación de cadáveres de la ciudad norteña mexicana; la impotencia y exasperación que nos inspira la pasividad de los personajes ante la catástrofe; la asociación libre de espacios disímiles, como el encuentro de los cuatro críticos europeos con “el Cerdo”, un intelectual y, a la vez, policía mexicano; la subrepticia delimitación entre la sensatez y la locura que padecen personajes como Amalfitano y Fate; y la insensata vocación de contar todo de modo casi disciplinario, construyen una obra que se asemeja a la idea del libro “como recipiente sagrado, como balcón sobre el abismo del mundo, como fulgor y estremecimiento.”³⁹ Todos estos recursos estratégicos, aunque reunidos de manera poco convencional, intentan recuperar el sentido que, durante mucho tiempo y, en distintas culturas se le atribuía al libro, el cual consiste en identificarlo como un

³⁹ R. Menéndez Salmón, *op. cit.*, p. 48.

objeto sagrado del que se podía desprender la sabiduría del mundo, donde conviven de manera similar el terror por lo divino y, además, el sobrecogimiento por las historias que están contenidas en sus páginas. Sin embargo, surge una paradoja que produce azoro ya que, por un lado, la solemnidad cuidadosamente cimentada en la forma que adquiere la novela, al concebirla en su totalidad, adopta, en el otro sentido, tonos irónicos –e incluso sarcásticos– que suelen presentarse en la retórica para disminuir la confianza del destinatario, emitir mensajes en clave o, en el último de los casos, despojar de seriedad al objeto. Nuevamente, incurrimos en otro lugar donde se da cita la contradicción. Es por eso que, en este trabajo y, a la luz de lo real ominoso, no podemos afirmar que *2666* anhele ser un libro donde se reúnan la sabiduría y la consecuencia de sentido; más bien, asistimos a la representación cabal de la manera en que, por medio de lo real ominoso, como un sentimiento perenne, Roberto Bolaño acusa a un mundo al que, en razón de la degradación de las prácticas del mercado, la modernidad, posmodernidad, historia y libertad, los hombres se han encargado de convertirlo en un infierno. Es, desde el ejercicio de reunir con precisión elementos sumamente disímiles – como la petulancia de los críticos y la miseria de Santa Teresa; el pragmatismo de Fate y su búsqueda por la redención, con la disparatada y, en ocasiones, siniestra mente de Amalfitano; la acumulación grosera y obscena de los cuerpos de mujeres, convertidas en carne de carroña, con la sobriedad y melancolía que arrastra el siglo XX cargado a cuestas por Archiboldi–, donde podemos comprender que la novela anhela narrar la condición humana, desde su naturaleza falible, o dicho de otra manera, con tendencia a optar por el mal –como en su momento, le ocurrió a Caín. Para Bolaño, entonces, dar forma a la lógica de lo real ominoso en las páginas de *2666* es un impulso que engendra representaciones del mal y el error, concebidos por un espíritu que busca, por medio del arte, denunciar el horror y la caída de la ley moral. De este modo, podemos llegar a la

premisa que fundamenta el origen de lo real ominoso: “No se opta por lo feo. Lo impone la realidad, como muestra la anécdota de Picasso narrada por Adorno: ‘Le visitó en su estudio un oficial de las tropas de ocupación alemanas y, señalando al *Guernica*, le preguntó ‘¿Lo ha hecho usted?’; a lo que, al parecer, Picasso contestó: ‘No, usted’.”⁴⁰

De esta manera, podemos entender que la relación entre lo orgánico y lo incorporado a *2666* es el montaje de una correspondencia de inversos, de la que se presenta el modo en que, para el chileno, el mundo ha llegado a un resultado conclusivo de la imponente maquinaria del mercado, ya que en su novela podemos observar una intención por construir una realidad en lo narrado donde se acuse la evidencia biopolítica, totalitaria y, además, también se muestre el resultado que se obtiene cuando los estados detentan el poder por medio del mercado. Sobre esta base, se establece una correspondencia con los temas que se esclarecieron al principio de este capítulo, para encontrar sus ecos en el texto del autor que nos ocupa y, además, insistir en que los poderes plenos de los que se vale la soberanía son usados para amedrentar a la población en lugar de procurarla.

Es sobre esta base que la toma de posición del texto de Bolaño anhela reunir un conjunto de artimañas, con el propósito de mostrar cómo, por un lado, las políticas complacientes de la actualidad logran construir los lineamientos que administran la vida, desde la perspectiva de uno sólo de los poderes con los que se compone el gobierno, a pesar de que la constitución del mismo, desde la época del derecho romano, dosifica las instancias de poder con la finalidad de que éste no se convierta en una pesadilla para los subyugados; y, por el otro, para legitimar la designación de hombres ‘matables’ sin ninguna clase de consecuencia, situación que compone una aberración

⁴⁰ R. Bodei, *op. cit.*, p. 144.

tan frecuente en la actualidad que, a su vez, la anécdota de 2666, donde predomina la acusación a los asesinatos ininterrumpidos en Ciudad Juárez, se banaliza, y en lugar de haber funcionado como un constructo de sentido hecho para dotar de contenido profundo a la ficción por medio de la enunciación del mal, lo que provoca es que, desde un punto de vista crudo, Santa Teresa y cualquier otra ciudad mexicana, ya sea real o ficticia, se confundan a causa del caos y la violencia.

De acuerdo con esta paradoja, es posible establecer la siguiente relación: si en el campo de concentración se separa lo humanitario de la política, entonces, en lo descrito como el vertedero de la ficción nos enfrentamos a una zona narrativa donde se escinde la lógica de sentido de la avalancha que representa el caos, en el universo diegético, por lo que se reúnen muchos aspectos antipáticos, situaciones inverosímiles y conclusiones que conducen a un sinsentido. En 2666 esta regla se cumple, ya que asistimos a la creación constante de zonas ficcionales, en donde convergen elementos heterogéneos de manera casi armónica, pero que en su contenido, en oposición, se reúnen toda clase de contradicciones con la intención de corresponderse con los fenómenos lamentablemente absurdos y catastróficos fuera de la ficción. Es por eso que Santa Teresa es el vertedero en donde todos los pesares se acumulan, desde el aburrimiento cosmopolita de los críticos, hasta la sensación brutal de una bruma onírica que todo lo pernea, la cual, provoca el letargo y el desastre en que se ha convertido el mundo. Por tales razones, en 2666 asistimos a la construcción de una imagen poética de un mundo “apoético”.

Desde este punto de vista, la declaración que la diputada Azucena Ezquivel Plata le dice a Sergio González, cobra un carácter casi delfico: “La realidad es como un padrote drogado en medio de una tormenta de truenos” (p. 765). Esa peculiar imagen, de un proxeneta que alucina, representa el único juicio que rige los destinos de los

hombres, es una visión ominosa del acontecer del mundo que ostenta el México de 2666 y, al tiempo, no deja de recordarnos lo que dice Macbeth al preguntarse en qué consiste la vida, en medio de la catástrofe que él mismo creó. Así, presa de la melancolía, totalmente solo y enfermo de poder, el tirano de Escocia gime lo siguiente: *It is a tale. Told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*⁴¹ Reverberar dichas palabras en este estudio obedece a la necesidad de insistir en cómo se manifiestan los arcanos de poder en el acontecer hodierno y, al tiempo, revisar el modo en que sus consecuencias se padecen con dolor, a causa de las políticas excepcionales de los estados hegemónicos –dominados por el mercado– ya que las personas designadas brutalmente como *homini sacri* se convierten en producto a la venta, para el goce y disfrute de un soberano sin ley y, como consecuencia de lo terrible, sufren una condición de anestesia en su voluntad, dejándolos sin conciencia ni imaginación, convirtiéndolos en zombis que deambulan, de un lugar a otro, con el propósito de reafirmar su condición de muertos en vida.

De acuerdo con estas últimas ideas podemos desarrollar una serie de ejemplos que se presentan a raíz de las situaciones que se han enumerado, con la finalidad de dilucidarlas como evidencia de los contenidos de lo real ominoso, a la luz de 2666. Como primer aspecto, debido a que se expusieron varios contextos en los que la política se torna en biopolítica, podemos resolver que, en todos los estados en donde se utilicen esta clase de tecnologías de poder, hay una disolución previa de la idea de comunidad, como lugar en el que los hombres entran en comunión consigo mismos y con los demás. Es por eso que, ni en Santa Teresa, ni en la Europa de la segunda mitad del siglo XX, o en alguno de los lugares en donde se reúnen las historias proliferantes de esta novela, se establecen relaciones propias de una comunidad, de manera que todos los personajes de

⁴¹ Esta fue el epígrafe de mi tesis de licenciatura.

este relato se pueden considerar “apatridados” y despojados de la necesaria protección que brinda la idea de un Estado; de ahí que, en lugar de la ciudad como el *axis mundi* de la razón, surja el campo de concentración como vorágine que anula toda posibilidad de fundar comunión, predomine la catástrofe y la vida carezca de sujeto, por lo que éste último se torna incapaz de poder extender alguna territorialización para generar identidad. Por esta razón, notamos que al llegar a Santa Teresa los visitantes dejan de ser quienes solían ser antes de su arribo, se transforman radicalmente y, por lo tanto, viven las condiciones de vulnerabilidad que padecen todos los que se encuentran en ese vertedero.⁴² Además, quienes tienen la fortuna de volver a sus respectivos hogares cobran consciencia de la situación que vivieron, y es entonces donde caen en cuenta de que el ambiente repugnante de Santa Teresa es una realidad perenne aun fuera de ella, pues se les presenta tumultuosamente en sueños, en cavilaciones y en reflexiones. El cinismo del estado de excepción, pésimamente oculto bajo un débil telón de ideas que suponen ser llaves para introducirse a los medios del progreso –como los discursos de autoconvencimiento, que personajes como Chucho Flores, Yolanda Palacios y el director de la Universidad de Santa Teresa mencionan para justificar la catástrofe y la cerrazón, a las que conduce ignorar el desastre de ciudad en donde habitan– se materializa como esperanzas en las mentes de una colectividad que padece constantemente, de tal manera que dicho engaño se convierte en un producto terrible de la posmodernidad y del desasosiego que el capitalismo, en su fase más salvaje, deja como estela de su terrible paso. De este modo, la designación de los *homini sacri* –o, de manera específica, *mulieres sacra*– es sumamente arbitraria y, de la misma manera, también es profundamente cruel e injusta; en ésta se fundamenta, además de la legitimación de la biopolítica, la justificación del asesinato como un medio y fin, pues al

⁴² Con esta afirmación, me refiero tanto a los críticos, como a Amalfitano, Fate, las mujeres y hombres inmigrantes que se describen en “La parte de los críticos” y, además, el mismo Archiboldi.

diluir el rechazo ancestralmente establecido a esta práctica y, además, en razón de su incesante repetición, crear una versión novedosa de la banalidad del mal y el error como consecuencias de la desvalorización de la vida humana, surge de modo inminente la generalización del mundo entero como posibles individuos ‘matables’.

Con base en estas ideas, las palabras que emite Auxilio Lacotoure en *Amuleto*, al momento de seguir a Arturo Belano y Ulises Lima a lo largo de una avenida mexicana, llamada Guerrero, adquieren una importancia mucho más relevante. Para este personaje, el espacio de la persecución no parecía ser, en modo alguno, una de las avenidas principales de la capital de nuestro país, sino un espectral y demoníaco cementerio, del que es posible entrever una lápida en cuyo frente yace la fecha 2666:

... la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprisa que antes. La Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.⁴³

La crítica mirada del ojo muerto, o no nacido, del cuerpo que no descansa en este cementerio refleja la catástrofe que emana de Santa Teresa, y eso nos permite interpretar que dicha ciudad es, en realidad, el cuerpo de una mujer muerta y a la vez, no nacida; es una malformación, la hija abortada de la modernidad que no descansa, que produce sueños posmodernos. La Santa Teresa⁴⁴, mujer desmembrada, odiada por ser una mujer condenada al sufrimiento sin un motivo aparente y, además, sagrada como consuelo divino a su castigo mundano. Ella es la reliquia enterrada en el cementerio de

⁴³ R. Bolaño, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴⁴ *Vid.* D. Blejer, *op. cit.*

2666 y mira, debajo de su párpado, el uroboros que representa la Historia contemporánea.

Es por eso que, en el segundo ámbito, logramos dilucidar que las catástrofes también son arcanos, o bien, paradigmas que se repiten. De tal manera, el espectral ojo también mira, anhelando el olvido, cómo reinciden las paradojas en la historia: el estado de excepción para proteger al pueblo alemán, produce el holocausto; las políticas de protección y auxilio de la hegemonía del mercado devienen en fuerza de ley, dictaduras y asesinato multitudinario por medio del terrorismo; y, al final, el progreso exige muerte para manifestarse cabalmente en los cinturones de marginalidad, hasta el punto en que es imposible distinguir los efectos de sentido de este proceder, frente a los de la ejecución desmedida e irresponsable del poder, lo que alcanza un grado de envasamiento y cerrazón que hace imposible, en el caso de los habitantes de Latinoamérica, despertar de su catatónica manera de vivir el sufrimiento y la instauración de la violencia como única ley. Es de este modo que cobra un sentido tanto profético, como fúnebre, la alucinación de Lacouture, cuando dice: “Tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo.”⁴⁵

En este orden de ideas, Santa Teresa es un trasunto no sólo de Ciudad Juárez, sino de Latinoamérica con sus incesantes periodos de injusticia, engaños y crueldad, según la perspectiva de los contenidos que se reúnen en el aparato estético denominado lo real ominoso. Por consiguiente, la imagen perturbadora de esta tumba, también tiene la función de un vaso comunicante desde donde podemos notar que, además de reunir una serie de elementos sumamente significativos para comprender el devenir de la

⁴⁵ R. Bolaño, *op. cit.*, pp. 67-68.

historia contemporánea, a la luz de sus catástrofes, el ojo muerto, no nato, sagrado y melancólico, que se encuentra enterrado en el cementerio donde está la lápida fechada en 2666, es consciente de cómo él también es observado, por lo que su mirada se estrella con otra que está aterrorizada. Esto quiere decir que Santa Teresa, como vertedero donde se encuentra misteriosamente cifrado el mal de todos los hombres, es aquella visión que perturba de modo irreparable al *Angelus Novus* de Klee; es el horizonte donde habita el olvido, al que Benjamin describe brillantemente en su *Tesis de la filosofía de la historia*; es el motivo por el cual el ángel del pintor que se menciona no puede controlar ni su vuelo ni su viaje, situación que concientiza a esa criatura de que su incapacidad para emprender un nuevo comienzo está dilapidada por el ímpetu de la corriente que lo arrastra, y esta corriente, desde el punto de vista del filósofo judío alemán, se trata del progreso.⁴⁶ En la ficción de Bolaño, dicho ángel aterrorizado no adopta la figura típica de una criatura celestial, y su indomable vuelo no ocurre en los cielos; más bien, se trata de un peculiar tipo de personaje, cuya semejanza es mucho más cercana a la de un alga, y su elemento es el agua y no el aire. El ángel de Bolaño es el niño-alga, Hans Reiter, Benno von Archimboldi, el soldado que porta, debajo de su uniforme nazi, su pijama de loco; aquél escritor implacable y brillante que es capaz de atravesar Europa y Rusia, cargando a cuestas la catástrofe de su tiempo. Su aparición en México y su enigmático arribo a Santa Teresa son tan misteriosos como su verdadera

⁴⁶ “Hay un cuadro de Klee [...] que se llama *Angelus Novus*. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de sentirse pasmado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*.

identidad, ya que debajo de Reiter, de Archimboldi y del loco, se esconde aquél que, en lugar de ser ángel, se parece más a un extraterrestre.⁴⁷

En consecuencia, podemos intuir que la mirada de este peculiar individuo es igual de escandalosa que la que describe Benjamin y, al tiempo, podemos dilucidar que aquello que nosotros sólo interpretamos como “una cadena de datos”,⁴⁸ a la que imaginamos como una serie de momos aparejados con la sensación de insensibilidad, ridiculez y horror, en realidad se trata de la consecuencia final a la que conduce la transformación del mal por algo baladí: esta cadena significa una secuencia abrumadora e infinita de acontecimientos que construyen el archivo monstruoso de los arcanos de poder, y de las distintas políticas que se han construido para detentar la soberanía. Es por eso que Agamben, relaciona al ángel de Klee –como el representante de la Historia moderna– con *Melancolía*, el grabado de Durero –en donde se encuentra un hermoso ángel, inmóvil, con el rostro aburrido, en una dimensión intemporal, que parece ya no reconocer el uso de los artefactos que otrora le dieran sentido a sí mismo– pues, mientras que en el primero se manifiesta el horror del desastre al que lleva la maquinaria moderna, el segundo es un epílogo del camino hacia donde se dirige el arte, ajeno ya al mundo de la poiesis y al de la estética; un ángel cuya intemporalidad le sumerge en un estatismo del que resulta difícil diagnosticar cuándo saldrá. En Archimboldi, podemos notar el influjo de ambos sentimientos: como soldado nazi, alemán, padeció la frenética marcha de todos los sucesos y acontecimientos acaecidos en Europa occidental desde principios del siglo XX, hasta la última década de éste,

⁴⁷ Me atrevo a presentar esta interpretación, en razón de que, en la narrativa de Bolaño, notamos que existe más influjo por parte de la ciencia ficción que por la filosofía contemporánea. No es ningún secreto que el chileno era un admirador implacable de Philip K. Dick, de modo que han existido varios acercamientos a su obra, desde el punto de vista de los libros futuristas. Para un acercamiento mucho más detallado de esta perspectiva, revisar la brillante crítica de Felipe A. Ríos Baeza, “Arturo Belano: el viajero en el tiempo” en *Roberto Bolaño: ruptura y violencia...*, *op. cit.* pp. 219-253.

⁴⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 50.

donde viajó a México, el nuevo corazón de las tinieblas; como escritor, es testigo de las catástrofes a donde llevaron las políticas nazis y, además, fue deponente de la turbulencia que dejó sumidos en un estado de letargo a las últimas generaciones del siglo pasado, enfermo inevitablemente de melancolía. Ambos ángeles, tanto el de la Historia, como el del Arte, se reúnen en la peculiar configuración de este personaje y le dotan del halo de misterio, genialidad y tristeza, con el propósito de recordar que su trayecto es el mapa que sigue al mal, a modo de travesía.⁴⁹

En suma, esto quiere decir que para Bolaño, en *2666*, Europa no es la oposición de América Latina, sino que ésta última es el espejo desasosegado de la otra, que le muestra la condición de vertedero en que se ha dispuesto su relación y, por eso, mediante la denuncia se busca la conciliación y la dignidad: “Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos con su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite y en su propia grasa.”⁵⁰

En resumen, a partir de este breve recorrido analítico de la construcción de contenidos de lo que se trata en lo real ominoso, a la luz de *2666*, encontramos las siguientes reflexiones: en primera instancia, la denuncia a las terribles políticas de las que se valen las naciones soberanas para someter a las comunidades que se encuentran en aquello que se denomina peyorativamente “Tercer mundo”, ya que éstas han posibilitado erigir a la violencia como la única ley durante el estado de excepción; después, que las consecuencias de los arcanos de poder, tales como el holocausto y el atentado a las Torres Gemelas, se presentan en la época contemporánea y han sumido al acontecer en el fenómeno al que Hanna Arendt ha denominado “la banalidad del mal”,

⁴⁹ *Vid.*, R. Menéndez Salmón, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ R. Bolaño, *op. cit.*, p. 30.

lo que permite toda clase de abusos al momento de interpretar los derechos humanos y, a su vez produce, lamentablemente, una sensación de letargo que se generaliza y manifiesta en las comunidades marginales vueltas basura; y, por último, la necesidad de apelar a la responsabilidad por parte del soberano, frente a su pueblo, de manera que se evite a toda costa una relación histórica como la que existe entre América Latina, Estados Unidos y Europa, ya que configuran un peculiar triángulo donde se esconde toda clase de manifestaciones del mal, a modo de consecuencia por el ejercicio egoísta de la libertad, una relación mal comprendida pero que se difunde ampliamente. Los episodios que Bolaño refiere para construir el monstruo-trampantojo⁵¹ que representa la novela, configuran un interminable desfile de sucesos repulsivos y grotescos, como la película *snuff* atribuida a Robert Rodríguez; o bien, uno de los asesinatos de Santa Teresa, donde la víctima es diluida en ácido y, de ella, sólo quedan algunas prendas; o, por último, el negocio abominable de Kelly Rivera Parker, donde, se da la ilusión de una actividad anodina, pero, en realidad se trata de una de las manifestaciones del poder pleno que tiene el narcotráfico en México, y de la trata de blancas en el mundo.⁵²

Finalmente, es por eso que, tras la revisión de los contenidos del aparato estético que se describe en esta tesis, nos encontramos con un ejercicio de desplazamiento, pues para hablar del acontecer que buscaba construir lo real maravilloso, en relación con el entorno que deconstruye lo real ominoso, es preciso, recordar, una vez más, al puente donde se relacionan ideas tan disímiles como el hielo que recuerda el Coronel Aureliano Buendía antes de su fusilamiento frustrado, con el helado de Rosario que envenena al niño-niña César Aira, en *Cómo me hice monja*.⁵³ Asimismo, este juego de

⁵¹ Ver capítulo 2.

⁵² Este último, similar al trampantojo de Eichmann-Sammer, que se mencionó en el capítulo anterior.

⁵³ Ver capítulo 2

desplazamientos nos conduce a pensar que el fin último de lo real ominoso, en tanto que los contenidos de los que se compone, estriba en representar el mal como una lógica-caótica de sentido, en donde se ostenta una intención por colocar en la mesa de discusión al mito más prístino del razonamiento, que es la caverna de Platón, por medio de una inversión más, pues en lugar de buscar la ascensión al mundo de las ideas y del alma, el cuerpo busca ahondar en la madriguera que lo apresa. En 2666 este proceder insensato es un mecanismo que intenta demostrar hasta qué punto asciende la preocupación por denunciar el mal, a modo de una reincidencia a tropezar con el tártaro del error y la ausencia de la ley moral; con el propósito de reconocer que: “así como Artaud, tras su experiencia con los tarahumara, pensó que México era el pulmón místico del mundo, Bolaño sugiere que el matadero de Santa Teresa, en el pudridero de mujeres que es Ciudad Juárez, late –secreto, pavoroso brutal– el corazón enfermo del mundo.”⁵⁴

Si este mismo universo, en palabras de Florita Almada, es también “un temblor”, el ejercicio de enunciar las coyunturas oxidadas, las falencias de su diseño y la tendencia innata de los hombres a caer en la corrupción, intenta que, por medio de tal estremecimiento, la tierra logre parir un corazón sano, pletórico de dicha, y que inspire aquél canto de la juventud en plena marcha rumbo al abismo, pero que aún frente a la adversidad no deja de representar el único y más poderoso amuleto contra toda clase de catástrofe.

⁵⁴ R. Menéndez Salmón, *op. cit.*, p. 51.

Conclusiones

En *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad narra el espeluznante periplo que recorrió el capitán Marlowe, en búsqueda de Kurtz, el jefe de una exploración de marfil que se quedó varada en el Congo. Ambos personajes deben sortear muchas dificultades a lo largo de la travesía que implica navegar rumbo al centro mismo de África, pero quizás la más tremenda, sea la presencia del mal como una bruma perenne que, a lo largo de la narración, tras haber permanecido oculto, se manifiesta con un gemido hondo del enloquecido Kurtz, quien, al cubrir su rostro con sus manos, musita: “el horror, el horror.” El mal, sensación proclive a contaminar la mente de los hombres más inteligentes, infecta el pensamiento de Marlowe hasta el punto en que la fascinación por encontrarse con el monstruo en que se ha convertido Kurtz, se torna, a lo largo de la lectura, en una obsesión.

En *2666* existe un estremecimiento similar: los personajes anhelan todo el tiempo la travesía, pero al emprender sus respectivos viajes se topan inevitablemente con el mal. Aunque muchos de los acercamientos a éste y otros textos de Bolaño se han interesado por la temática del viaje, son pocas las propuestas de lectura en donde se establece una relación con esa idea y el problema del mal. Para Menéndez Salmón, la preocupación más acuciante en la literatura del autor chileno es la necesidad de indagar el mapa que se recorre en la travesía que representa *2666*, pues es justo ahí donde se funda la idea del mal como una disciplina.⁵⁵ Dicho en otras palabras, a lo largo del relato el recorrido por la historia, el acontecer y la política contemporánea en Latinoamérica, conforman elementos de un discurso mucho mayor, una especie de escritura hecha con el lenguaje del mal que ha sido empleada por los habitantes de este

⁵⁵ Vid, R., Menéndez Salmón, *op. cit.*, p. 47.

continente, que son artistas rigurosos con su labor y siempre perfeccionistas; es por eso que el mal es la disciplina que siguen los personajes del relato, y que se instala en los ambientes que se describen en la novela que nos ocupa. El mal, entonces, es el eje central que mueve todas las líneas temáticas de la novela y de la que podemos extraer algunas conclusiones.

En el primer capítulo se hizo una revisión de la tradición crítica literaria latinoamericana del siglo XX y se esclareció el objetivo principal de este quehacer, el cual es encontrar la respuesta a la pregunta: ¿se puede rastrear una imagen de la realidad en el hecho literario? Para llegar a ese punto de partida, se expuso la trayectoria de los intereses que preocuparon a los críticos de principios de siglo –la transculturación, el símbolo, la mimesis y la lengua– hasta incluir en la discusión la obra de Roberto Bolaño –específicamente, *2666*– como una propuesta novedosa de la nueva raigambre de temas que se presentan en la literatura latinoamericana contemporánea. En este orden de ideas, se dedujo que las nuevas premisas con las que se estudian los resortes y los temas de las obras actuales –el fragmento, la disrupción, categorías de la filosofía contemporánea como rizoma, liquidez, diferencia, hibridación y, finalmente, la intermedialidad– surgen para poder esbozar un nuevo símbolo o patrimonio cultural, ante la emergencia del modelo actual de mercado que se instaura en la realidad. Con el propósito de ahondar en esta situación se requirió hacer un análisis de tres fases para entender en qué medida se plantea una perspectiva crítica novedosa, capaz de poder dilucidar la manera en que se enfocan los autores contemporáneos para resolver la siguiente pregunta: ¿Es posible rastrear una imagen de la realidad en nuestra literatura, aunque ésta sea ominosa?

En el desarrollo de la primera fase se hizo una revisión sobre la crítica en torno a la obra de Roberto Bolaño, en donde se concluyó que, según las cuatro modalidades de

la crítica, según Said, la obra del escritor que nos ocupa se encuentra en un proceso de inserción dentro del ámbito académico, por lo tanto, su estudio forma parte del quehacer intelectual serio. Una vez desbrozado este camino, se indagaron las categorías con las que se estudia la estética de sus obras para poder comprender cómo es que por medio de ellas se rastrea la imagen del mundo en el hecho literario.

Como se mencionó en ese mismo párrafo, “el divorcio entre texto y contexto no existe”, de modo que, para dilucidar la búsqueda de aquella visión de la realidad en el texto, se abordó la siguiente fase del análisis, en la que se hizo una revisión de las características del entorno actual, con base en el pensamiento de Daniel Bell y Octavio Paz, de cuyas ideas pudimos colegir que el espíritu del arte de nuestro siglo ha sido espoleado por el nuevo modelo creado con las prerrogativas del mercado. En este sentido, para Bell entre la vanguardia y modernismo hay un puente trazado por la esperanza en el cambio y el empleo de la crítica como fundamento; mientras que en el modernismo y el capitalismo hay un origen con bases similares, pero que se bifurcan y disuelven en la evanescencia que produce la hegemonía dictaminada por la implacable fuerza de las leyes del mercado y la globalización. Para Paz, la lógica que media entre la vanguardia y la modernidad está constituida por la ruptura y la convergencia, ya que el espíritu de irrupción de la primera es fuente de donde emana la fuerza para la calma de la segunda, que adopta la idea de la crítica como la voz de la verdad; no obstante, el paso de lo moderno a lo posmoderno está cifrado por la analogía y la ironía, aquél retruécano del que se infiere la siguiente paradoja: los mecanismos que otrora habían dotado de consistencia al arte moderno ya no son más que repeticiones de las rupturas y pastiche de rituales. No hay más que solipsismo y en éste radica la herida de muerte que acaba con la idea de arte moderno.

A la par que el arte sufre esta crisis, la realidad también padece los embates de la era del capital y el recuento de las pérdidas son: la disipación del Estado, la atribución de valores subjetivos a objetos, la banalización de la vida y la banalidad del mal.

A esta nueva construcción de la realidad se le puede considerar una trampa en donde se tornan líquidas las ideas de institución, progreso, crítica, y razón, de manera que la lógica anterior se subvierte en un modelo regido por la atribución de valor a la pluralidad sin comunidad y a la organización sin legalidad, o peor aún, la extrapolación de lo más oscuro de ésta última, como la designación del *homo sacer*.

En este orden ideas se presentó la tercera fase, en la que se expone cómo, para Agamben, la herida del arte consiste en la desvinculación de este con su origen y en su disyunción con lo sagrado, pues las consecuencias de esta decadencia hacen que pierda toda capacidad *poiética* de creación, de modo que carece de imaginación, consistencia y *praxis*. Esta situación ocasiona que la incapacidad de generar la luz de la *poiesis* torne al quehacer artístico hacia las tinieblas, la nada y el eterno retorno, lo cual provoca un estado de crisis y su inminente desastre.

Del análisis de estas tres fases se concluyó que estudios como el de la obra de Roberto Bolaño son necesarios para poder entender en qué medida se dan las relaciones fundamentales entre el texto y el contexto de nuestros días, ya que en los resortes y temáticas presentes en textos contemporáneos, como los del autor que nos ocupa, encontramos una exposición clara de la imagen de la realidad contemporánea llevada a la ficción por medio del aparato estético que aquí se denomina “lo real ominoso”. Dicha visión de la realidad se abastece nada menos que de la muerte del arte moderno, el acenso de un modelo representado por el Estado, cada vez más atrapado por el mercado y, por último, la pérdida de *praxis* propia del quehacer artístico.

Las categorías con las que se estudia ese acontecer –fragmento, disrupción y todas las demás que se desbrozaron en la revisión crítica hacia la obra de Bolaño, hecha en la primera fase del análisis– son una adaptación del espíritu de las premisas originales de la crítica tradicional, por lo tanto, lejos de presenciar un momento de oposición entre la misión prototípica del quehacer intelectual literario de principio del siglo XX, en esta tesis se considera que estamos en una zona de confluencia en aras de cumplir la tarea principal: encontrar una imagen cultural de nuestra realidad en nuestra literatura.

En el siguiente apartado, se estudió en qué radicaba la zona de confluencia entre el espíritu original de la crítica literaria latinoamericana y los dispositivos actuales de la misma, por medio del estudio del paso de “lo real maravilloso” a “lo real ominoso”. Al explorarse esta relación se elucidó cómo ambas mantienen una correspondencia abierta, en las cuales hay características de una que reverberan en la otra y, además, donde se regresa, de la última, hacia la primera, con el propósito de obtener fundamentos para crear propuestas originales como *2666*. El aporte de mayor trascendencia que se obtuvo de este apartado fue reconocer en qué momentos cambió el contexto que permitió construir un sistema epistemológico de esperanza, para convertirse en las sombras del acontecer hodierno, donde hay ausencia de ley moral, de ley jurídica, de estabilidad y de paz. Esta dilucidación permite afirmar, entonces, que las prerrogativas de lo real maravilloso son, en realidad, la ruta que conduce a lo real ominoso, o bien, la puerta de entrada al infierno. De este modo, se puede generar un vínculo real entre los atributos de lo real maravilloso, con las realizaciones terribles que se producen en lo real ominoso. Con base en el desarrollo de los elementos necesarios que nos permiten sostener la idea de que existe un aparato estético con el que se lleva la catástrofe al plano literario, se ensayó la idea de que lo real ominoso es una alternativa para incluir a los autores de la

nueva literatura latinoamericana dentro de la tradición y, además, se buscó brindar una estructura al esfuerzo por indagar las manifestaciones del mal, punto de partida de todas las líneas argumentativas, temáticas y anecdóticas de *2666*. Con este fundamento, también es posible desprender las características de las que se conforma la construcción de sentido que nos ocupa en este estudio, tales como la ironía, lo siniestro y la poética del exceso.

Sobre esta base, con el estudio de los tres temas anteriores logramos otorgar una solidez a la propuesta de estética que se presenta en lo real ominoso. Por principio, para el caso de la ironía, descubrimos cómo desde la perspectiva que se emplea en *2666*, se recuperan algunos elementos fundamentales del pensamiento de Kierkegaard y, además, éstos se complementan con varias aportaciones de los estudios que se han hecho actualmente sobre la estrategia de sentido en cuestión, ya que, gracias a los planteamientos del filósofo danés, entendemos cómo el quehacer irónico se interpreta a modo de un sentimiento al que, con las contribuciones de Linda Hutcheon, ahora lo entendemos como una política. Para ejemplificar tales deducciones, se expuso el análisis de “Los dos cuentos católicos” del autor chileno, y ahí notamos que existe una política de la ironía que se mantiene ambigua y genera un efecto desestabilizador al que, por medio de una comparación con episodios similares en *2666*, denominé el “efecto Bolaño”, ya que es un producto del oscilante *ethos* del autor. Así, esta reverberación se nutre de distintos sentimientos, tales como el del miedo –ejemplificado con la arena de las fobias–, el de la enfermedad del espíritu –apoyado en el caso de las anáforas enloquecedoras, que terminan funcionando de manera similar al *pharmakos*– y el del sinsentido –en donde notamos cómo las contradicciones más frecuentes del relato, tales como la función oficialista de los intelectuales, o el caso de la heroína indígena que cumple el papel de la portadora de la verdad– explican por qué, desde el punto de vista

de la novela, los latinoamericanos forjan su destino adverso y ocupan el humor como una armadura ante el desastre. Como la ironía es la estrategia de la que se vale Bolaño para criticar estos elementos, resulta natural que conduzcan al páramo de lo siniestro, de tal manera que se reafirma el presupuesto de que la estrategia retórica que nos ocupa aún se conduce con la lengua del riesgo. Más adelante en el transcurso del análisis, notamos cómo en los fundamentos de la ironía también se encuentran las formas y las claves para materializar lo siniestro, ya que la naturaleza de ambas genera una sensación de ambigüedad que está en relación con aquél que se desbrozó del análisis del empleo de la ironía, al cual se le denominó el “efecto Bolaño”. De acuerdo con estas ideas, la reverberación que produce tal estremecimiento, además de cimbrar la duda en los lectores, también representa un vértigo; es por tal razón que se vinculan tanto el sentimiento de lo irónico con el de lo siniestro, para detectar la sospecha del mal. Como se mencionó en ese párrafo, lo siniestro también es el contenido de la obra de arte, pues en sus imágenes de despedazamiento, muerte y desastre, se encuentra el germen de la *poiesis*. Esto representa una paradoja que se materializa en la estructura de *2666*, por medio de los ejemplos que se dieron en el transcurso del análisis, tales como los encuentros con los dobles, la desestabilización de la figura del narrador —que otrora fuera un elemento familiar y ahora se ha convertido en extraño—, la perturbación del espacio narrado, la organicidad de la diégesis que se exagera hasta el punto de asemejar vida y, finalmente, la sensación de que el autor ha abandonado su posición de dios en el relato, por lo que ha decidido retirarse a observar cómo se desenvuelve con independencia su narración. Es por eso que tampoco el narrador ampara a los personajes del texto y sólo atestigua lo que está ocurriendo, tornando su función en una peculiar práctica de *voyeur*. Tales situaciones impiden que se establezca una sensación de confianza en lo que se enuncia en la novela y, por lo tanto, se intuye que hay mensajes

que permanecen velados. De este modo, lo real ominoso se constituye de elementos irónicos y siniestros que vuelcan en su negativo a los fundamentos de lo real maravilloso y, entonces, tornan en su opuesto a muchos de los acontecimientos que en otras historias podrían desenvolverse de manera distinta y, por lo tanto, se convierten en dobles siniestros de sus originales, como en multicitado artículo “Del hielo de Macondo al helado de Rosario”. Al mismo tiempo, estos atributos de organicidad que existen en la narración pueden ser interpretados como una correspondencia entre el arte, la vida, la literatura y el movimiento, y de esta relación podemos reformular aquella idea recurrente en la obra de Bolaño sobre la literatura como la vida y la vida en la literatura, desde dos perspectivas: en la primera de ellas se evoca un sentido romántico, pero en la segunda asistimos a la figuración de un halo siniestro, en tanto que los objetos inanimados, que cobran vida de un momento a otro, son señales de la presencia de lo ominoso.

Con base en estas deducciones es que podemos afirmar que la comparecencia de las características de la ironía y las de lo siniestro en el relato tienen el propósito de hacer una crítica destemplada al acontecer en que vivimos, donde aquellos anhelos por pertenecer al mundo en proceso de globalización, a la lista de los países con economías de hierro, y a la liga de las naciones primermundistas, ha escamoteado de manera trágica a las minorías de los territorios que sufren de miseria, hasta convertir a los integrantes de estos anchos cinturones de población en *homini sacra*.

Tras el devastador panorama que se dilucida del análisis de los elementos irónicos y siniestros, comprendemos la necesidad acuciante por deslindar hasta qué punto los deseos del éxito banal que se han mencionado son suficientes para hacer frente a un acontecer que se despedaza y se presenta en su más cruel y cruda versión. Sin embargo, aunque sorprende y horroriza esta disertación, también se elucidó su

importancia para hacer posible que detectemos la presencia de lo real ominoso. De esta manera, la construcción de sentido que nos ocupa es también el ariete que vincula al acto de reflexión y a la toma de consciencia del lector, pues, como se ha mencionado, en el desarrollo de este trabajo, la denuncia del mal es el estímulo con el que la narración nos mueve a la desautomatización y a la reflexión que se necesita, para afrontar el sórdido acontecer que se retrata en la novela.

Es por este motivo que surgió la necesidad de desarticular los medios con los que lo real ominoso se ha convertido en un aparato estético que busca llevar la catástrofe al plano literario y, al mismo tiempo, conocer cuáles son los elementos que permiten interpretar sus claves y desvelar sus contenidos de manera plena. Por tales razones, en el último párrafo de este capítulo me enfoqué en elucidar el trasfondo estético que existe en la relación de los efectos de la ironía y de lo siniestro, ya que de esa concupiscente aglomeración de historias, personajes, espacios y narraciones, surge la poética del exceso como una singular manera de relatar. En esta sección del trabajo, tensamos la relación que existe entre lo que se ha nombrado el “efecto Bolaño” con otra fórmula vecina que es el “*Efetto Arcimboldo*”, con el propósito de conocer los elementos en los cuales se inspira la abigarrada disposición de *2666*. Como se mencionó en esta sección del trabajo, ambas reverberaciones mantienen una relación sellada con la idea del juego. Sin la posibilidad de jugar con los temas, espacios e historias en el relato de este libro, la lectura se volvería un sin sentido; del mismo modo, también es necesario observar un cuadro de Arcimboldo, o un *ready made* de Marcel Duchamp desde una perspectiva lúdica. La obra de arte requiere el ámbito del juego para poder establecerse en un mundo donde la reproductibilidad técnica ha despojado a la estética de lo sagrado, es por eso que esfuerzos tan insólitos y disparatados como los de los pintores que se dan cita en el libro, son una clave de sentido para entender que la

novela, un dispositivo conformado por historias que se relacionan de manera casual y promiscua, al exponerse desnuda –como el tratado de geometría de Rafael Dieste– se convierte en una ventana al mundo de lo real y, en los términos críticos que se emplean en este estudio, de lo real ominoso. Sobre esta base, los *ready made* de Duchamp serán una clave de sentido para entender por qué las historias de la novela parecen deslindarse como si fueran piezas únicas y descontextualizadas; o bien, por qué el desarrollo de la narración hace suponer que, de un momento a otro en el relato, los personajes adoptan la función de los principales; y, por último, por qué el libro se estrella y disemina, hasta el grado de dividirse en partes, cuya independencia permite que, de un momento a otro, puedan desmontarse de la estructura total de la novela. Las razones que logramos lastrar es que todos estos elementos se pueden considerar objetos artísticos, aun cuando se desprenden de su contexto y funciones originales –tal como aseguraba Duchamp– pero, cuando se reúnen para conformar un objeto distinto, logran transmitir lo que emanan los cuadros del milanés manierista: todos los objetos, unidos insólitamente y en plena construcción de una forma más compleja, representan el anhelo por querer contener un todo dentro del todo. Así, la poética del exceso tiene la finalidad última de conducir a un engaño –o en términos de la pintura, un trampantojo– al espectador, ya que el deseo de contar todo y encerrarlo en un texto es imposible. Finalmente, cobra un sentido delfico uno de los guiños más claros de *2666*, que consiste en la mención de *La rosa ilimitada*, la obra que deja inconclusa Archiboldi hacia las páginas postrimeras de la novela. El libro del escritor alemán de la ficción busca asemejar un dispositivo cuya función es conducir hacia todos los puntos cardinales, un texto que anhela poseer y contar todo, un *mise in abyme* que encierra el deseo por abarcar toda la historia contemporánea en una novela, y que se materializa fuera de la ficción con la figura del mismo Bolaño frente a su novela póstuma *2666*, que dejó aparentemente inacabada.

Al dilucidar todos los aspectos que se han mencionado hasta este punto queda, por último, el análisis de los contenidos de la novela. Con la disertación que se presentó para esclarecer la travesía que representa el vínculo entre lo real maravilloso y lo real ominoso, la disertación sobre los umbrales que existen entre lo irónico y lo siniestro, y la reunión de todos los elementos de la novela en una pletórica poética del exceso, llegamos al punto de partida del periplo: los mensajes que contiene *2666* son llamados a la conciencia para alertar al lector de las problemáticas del acontecer hodierno. Como se menciona en este capítulo final, hay muchos acontecimientos que explican la caída de los valores y de la ley moral en el mundo de la segunda mitad del siglo XX. Los países han esparcido infames vertederos en sus territorios y ahí han depositado a la población considerada como marginal; la violencia ha adquirido más recovecos para ampararse como el medio y el fin de la preservación del derecho; y, esto es la traducción del enajenamiento a donde conduce la doctrina de la lógica del mercado. La biopolítica es ahora la estrategia para controlar a los hombres, quienes se han convertido en objetos de su jurisdicción y surge el *homo sacer* para encarnar el receptáculo de todas las catástrofes. Éstas son las preocupaciones más acuciantes de los escritores de lo real ominoso pues, por medio del estudio del uso legítimo que varios Estados latinoamericanos le han dado a la violencia, ellos dan cuenta de que el vertedero ya no es sólo una sima producida por la miseria de los países del Tercer Mundo, sino que, se cierne, con la figura del campo de concentración, para los hombres desprotegidos y, asombrosamente, también para aquellos que son figuras de poder; es por eso que la situación de ilegalidad, de excepción y de violencia ilimitada afecta a los tiranos, a los pobres, a los intelectuales y a todos aquellos seres que habitamos un entorno donde se ha instaurado el estado de excepción como una regla; el hombre es susceptible a designarse como *homo sacer* –pues como se ha visto, esta figura, en tanto que

representa la doble excepción del derecho romano y el divino, puede caer en el gobernante y en el gobernado— y, finalmente, se establece que “el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente”.⁵⁶ La labor de conocer la teoría en torno a dichas problemáticas obedece a la necesidad de esclarecer la manera en que éstas se interpretan en la ficción y, además, elucidar cómo cobra sentido en el estudio de lo real ominoso. El universo narrado de *2666* muestra un acontecer catastrófico en donde se reúnen sucesos aislados y acontecimientos clave de la historia contemporánea; pero sus páginas, lejos de funcionar como un dispositivo portador de toda la sabiduría, se convierten en un lugar donde se han degradado todas las ideas de la modernidad, la posmodernidad, la historia y la libertad. La diégesis de esta novela busca representar los componentes de un sitio en el que los hombres han labrado un infierno, un abismo que alberga el dolor y el desastre hasta saturarlo y, por eso, la catástrofe se ha vuelto cotidiana.

Es por eso que, para articular la compleja crítica que se encuentra en los contenidos que reúne *2666*, es necesario congrega acontecimientos que van desde los horrores del campo de concentración que se levantaron durante el gobierno de la Alemania nazi, hasta la caída del Estado institucional, en favor del mercado como el nuevo modelo de hegemonía, pues, más allá sólo de recordar la magnitud de estos hechos, interesa de manera decisiva exhortar a la reflexión sobre las consecuencias que traen aparejado en el pensamiento contemporáneo, para evitar que se conviertan en datos banales, información de archivo que no sorprenda a nadie y que ya no pueda ser narrada más que desde la óptica de la catástrofe literaria, vertida en lugares insospechados, pero verosímiles, como la tremebunda Santa Teresa.

⁵⁶ Cita de Foucault que se mencionó en el capítulo anterior.

Con la reunión de referentes tan disímiles, pero vinculados por la marca de la tragedia, *2666* anhela narrar la condición humana sumergiéndose en los pantanos de su naturaleza perfectible, ya que, en los abismos de la libertad, siempre se puede ser proclive a optar por el bien, como también a elegir el mal.

Al ensayar una trayectoria de acontecimientos y temas relacionados con los desastres de la segunda mitad del siglo pasado, en relación con el tratamiento de la miseria, el asesinato y la ausencia de ley que proliferan en *2666*, se estableció que el problema del mal es el tema central para el estudio de lo real ominoso a la luz de la novela que nos ocupa, debido a que imanta la condición humana y la convierte en aterradora. No obstante, tras la interpretación de los simbolismos y temáticas de la novela en cuestión, también podemos elucidar una crítica hacia las políticas contemporáneas desastradas, de donde obtenemos elementos necesarios para ensayar una deducción de los arcanos, o bien, de los paradigmas que surcan a los estados que detentan en poder. Por tales motivos, ante el desastroso horizonte que bosqueja *2666* surge un ejercicio de reflexión y pensamiento por medio del que notamos las numerosas paradojas de la historia contemporánea y, así, comprendemos por qué Bolaño nos habla del mal y la desolación en Santa Teresa, el tártaro donde se encuentra escondido el corazón del mundo, órgano que está enfermo de mal y de catástrofe. Desde este punto de vista Benno von Archimboldi no sólo es el escritor que narra el fracaso de la modernidad, sino que también es una interpretación, en el plano literario, del ángel benjaminiano que mira con azoro el desastre en que se ha convertido el mundo.

Para Rudiger Safranski el mal nace a partir de que el hombre tiene consciencia del albedrío y, además, considera que es un elemento recurrente en la vida política de los hombres, ya que ellos deben establecer toda clase de dispositivos de control, para

evitar caer en su propia destrucción. Es por eso que el mal, además de ser “un nombre para lo amenazador”, que “le sale al paso en la naturaleza” al hombre y se instala en su conciencia, es el fundamento que presenta la posibilidad de “elegir la crueldad.”⁵⁷ De acuerdo con este pensador, si dicho concepto es una opción por la que se puede escoger, entonces “tiene algo que ver con la obstinación del espíritu y la indolencia del corazón”,⁵⁸ de manera que se manifiesta en una especie de destino con el que nos encontramos recurrentemente, ya que el mal también es transitivo, nómada y colonizador. Es por eso que, con la revisión de los acontecimientos históricos que se hizo en este capítulo, surge apremiante la siguiente pregunta ¿Desde cuándo el mal se ha convertido en banal? y, en razón de esta duda, ¿De qué manera se puede proteger el hombre de sí mismo?

El arte de occidente funcionó, durante muchos siglos, como un aparato al servicio de los fines que requerían las instituciones, como organismos encargados de conferir firmeza, objetividad y credibilidad en el control de los asuntos humanos. Entre ellos, estaba vigilar los ímpetus del egoísmo⁵⁹ y del mal en la conciencia de los hombres. Si pensamos que esta manera de emplear los efectos que produce el arte en aquellos que lo atestiguan, o según el pensamiento económico voraz del acontecer actual, lo consumen, cobra un sentido más profundo aquél parecer que Stockhausen manifestó en aquella entrevista que se mencionó páginas atrás. Por tales motivos, es por medio del arte que se crea una imagen poética de un entorno apoético, de tal modo que, con este proceder, se pueden torcer los caminos del mal, se le puede despojar de su banalidad y se puede frenar la basurización de los hombres que viven despojados de justicia, origen y ley.

⁵⁷ R., Safranski, *op. cit.*, p. 14. Todos los entrecomillados de ambas líneas pertenecen al primer párrafo de esta página.

⁵⁸ *Idem*

⁵⁹ Como se mencionó en el capítulo I, el egoísmo es fundamento del mal en la humanidad.

Como se mencionó en la introducción, en el 2003 Dianuska González publicó uno de los primeros artículos donde se trabajaba el problema del mal en la literatura de Roberto Bolaño, en especial en *2666*. En éste, el chileno definió su postura al respecto diciendo que el mal es: “Pensar que el otro no existe, no piensa, no siente, y hacerle daño. Destruir dentro de uno mismo, consciente o inconscientemente, toda atadura moral y ética. Creer que todo vale.”⁶⁰ Al fundar su espíritu en la indagación y la exacerbación del problema del mal en *2666* Bolaño construye una peculiar *Wunderkammer*, en donde convergen promiscuamente fobias, muertes, libros, asesinatos y reflexiones. Un microcosmos en donde, por medio del aparato estético que hemos dilucidado como lo real ominoso, se traza una tremenda cartografía del dolor, y un patrimonio imaginario novedoso que, por medio de la poesía, intenta dar una salida a la trampa del mundo actual.

Finalmente, es por todas las razones mencionadas que los empeños de esta conclusión se han abocado a mostrar que en la monumental *2666*, agujero negro que abduce los sueños y las pesadillas de nuestro continente, se halla el espíritu de lo real ominoso, cuyo postrimero anhelo es señalar el bien por medio de mecanismos que representan su obsesión por el problema del mal, y proyectar dicho proceder en el espectro espeluznante del siglo XX. Todo esto, con el propósito de traducirlos al plano literario y buscar que en el libro, como balcón del mundo, o como trasunto de toda caja de pandora, permanezca por último la esperanza y, con ella, evitar, como clama José Vicente Anaya: “Que la amnesia nunca nos bese la boca. Que nunca nos bese.”

⁶⁰ D., González, “Roberto Bolaño. El silencio del mal”, *Quimera*, p. 28.

REFERENCIAS DIRECTAS

- Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- _____, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- _____, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000b.
- _____, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999b.
- _____, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- _____, “Sevilla me mata”, en Bolalo, R., Fernando Iwasaky, Rodrigo Freasán et al., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 17-21.

REFERENCIAS INDIRECTAS

- AGAMBEN, Giorgio, “Qué es un dispositivo”. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/16816242/Agamben-Giorgio-Que-es-un-dispositivo>. Consultado el 18 de mayo de 2011.
- _____, *Estado de excepción*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- _____, *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 1998.
- _____, *El hombre sin contenido*, trad. de Eduardo Margareto Korhmann, Barcelona, Ediciones Áltera, 1998.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BALMACEDA GARCÍA-HUIDÓBORO, Paz, “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México, BUAP-Ediciones Eón, 2010, pp. 327-343.
- BARTHES, Roland, “1978” en “Anthology of Twentieth-Century Texts”, en Thames and Hudson, *The Arcimboldo Effect. Transformationso of the Face from the sixteenth to the Twentieth Century*, Editoriale Fabbri, Milan, 1987.
- BELL, Daniel, “La vanguardia fosilizada”, *Vuelta*, núm. 127, 1987
- BENJAMIN, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007.
- _____, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007, pp. 147-183
- _____, “Para una crítica de la violencia”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007, pp. 113-139.
- _____, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1992
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004, pp. 196.

- BETANCOURT, Antonio, “Apuleyo y la fortuna” en Apuleyo, *Eros y psique*, Girona, Ediciones Atlanta, 2006. (Col. *Ars brevis*).
- BLEJER, Daniella, “El efecto Arcimboldo: óptica y escepticismo en 2666”, ponencia leída el jueves 11 de noviembre de 2010, en el Primer Congreso de Literatura hispanoamericana contemporánea: Roberto Bolaño, Puebla, BUAP, celebrado los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2010.
- BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989.
- BOTTOM, Alain de, *Las consolaciones de la filosofía*, México, Taurus, 2000.
- BRAUNSTEIN, Néstor, “Acostumbrámonos a vivir con la violencia”. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=ycUCT9bxu9g>. Consultado el 25 de mayo de 2011.
- _____, “Freud en el malestar de la cultura mexicana”. Disponible en <http://nestorbraunstein.com/escritos/>. Consultado el 28 de mayo de 2011.
- CALVO, Javier, ed., *Almanaque: invasores de Marte*, Barcelona, Mondadori, 2000.
- CARPENTIER, ALEJO, “Del barroco a lo real maravilloso”, *Razón de ser, Caracas, Universidad de Venezuela, 1976, 51-73*.
- _____, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1977.
- CASTILLO DUARTE, Daniel, *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa, Dovehouse-UNAM, 1998.
- CAVALLY-BJÖRKMAN, Görel, “Anamorphous Portraits and Reversible Heads”, en Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo (1526-1593)*, New York, Skira-Musée Luxembourg-kunst historiches museum, 2007.
- DACOSTA KAUFMANN, Thomas, “Arcimboldo’s Composite Heads: Origins and Invention”, Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo (1526-1593)*, New York, Skira-Musée Luxembourg-kunst historiches museum, 2007.
- _____, “The Allegories and Their Meaning”, en Thames and Hudson, *The Arcimboldo Effect. Transformationso of the Face from the sixteenth to the Twentieth Century*, Editoriale Fabbri, Milan, 1987.
- DE QUINCEY, Thomas, “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, en *Las confesiones y otros textos*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 255-351. (Col. *Biblioteca de rescate*).
- DELEUZE, Gilles, “¿Qué es un dispositivo? Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/7251449/Deleuze-Que-Es-Un-Dispositivo>. Consultado el 18 de mayo de 2011.
- _____, y F. GUATARI, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 2000.
- DELLA VOLPE, Galvano, *Historia del gusto*, Madrid, Visor, 1973. (*La balsa de la Medusa*, 8).
- ECO, UMBERTO, *Historia de la belleza*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2004.
- _____, *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2007.
- ELIADE, Mircea (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, Macmillan, 1978.
- ESCALANTE, EVODIO, “De la apropiación en el arte contemporáneo”, consultado en: <http://impreso.milenio.com/node/8621126> el 10 de diciembre de 2011.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996.
- FERRATER MORA, José., *Diccionario filosófico*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 1759.
- FOUCAULT, Michel, “El juego de Michel Foucault”. Disponible en: <http://www.conversiones.com/nota0564.htm>. Consultado el 18 de mayo de 2011.

- FREUD, Sigmund, “Lo ominoso”, *Obras completas*, Argentina, Amorrortu, 1975, T. XVII.
- GONZÁLEZ, ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- _____, “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, pp. 111-148.
- HULTEN, Pontus, “Three Different Kinds of Interpretations” en Thames and Hudson, *The Arcimboldo Effect. Transformationso of the Face from the sixteenth to the Twentieth Century*, Editoriale Fabbri, Milan, 1987.
- _____, “Giuseppe Arcimboldo: Learning, Letters, and Art.” en Ferino-Pagden, Sylvia (ed.), *Arcimboldo (1526-1593)*, New York, Skira-Musée Luxembourg-kunst historiches museum, 2007
- HUTCHEON, Linda, *The Irony Edge, The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994.
- ISER, WOLFGANG, “El papel del lector eh *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 313. (*La balsa de la medusa*, 31).
- JARNES, Benjamín, *Enciclopedia de la literatura*, México, Editora Central, 1965.
- KIERKEGAARD, Soren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Trad. de Darío González y begonia Saez Tajafuerce (Escritos), Madrid: Trotta, 2000.
- LÓPEZ BADANO, Cecilia, “2666: el narcotráfico como anamorfosis muralista”, en Felipe A. Ríos, *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Puebla, BUAP-Ediciones Eón, 2010, pp. 385-399.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 2001.
- MILIANI, Domingo, *País de lotófagos*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1992. (Col. *Estudios, monografías y ensayos*, 148).
- MORA, Carmen de, “Del hielo de Macondo al Helado de Rosario” en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, ed. Carmen de Mora, Budapest, Universidad Eötvös Loránd Budapest, 2003, pp. 164.177.
- MUECKE, D. C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen & Co., 1969.
- NÖEL, J. F. M., et. al., *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicación, 2003.
- PAZ, Octavio, *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*, trad. Francisco Campillo, Madrid, A. machado Libros, 2001, pp. 254. (*La balsa de la medusa*, 111).
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Fátima Andreu, México CCYDEL-UNAM, 2004. (*Cuadernos de los seminarios permantentes*)
- SHAKESPEARE, William , *Macbeth*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 1, escena I, acto I. (Col. *Oxford World’s classics*).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Alejo Carpentier: Lo real maravilloso en *El reino de este mundo*” *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, NÚM. 76-77, 1971.
- SISLEY, Joey, “Writing, the Body, and Cinema: Peter Greenaway’s *The Pillow Book*”, Maddalena Pennachia Punzi (ed.) *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, Peter Lang, 2007 pp. 30-33

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

VILLORO, JUAN, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 87-93.

WEINBERG, LILIANA, “Ezequiel Martínez Estrada: Lo real ominoso y los límites del mal”, en el TOMO IX *Historia crítica de la literatura argentina*, colección dirigida por Noé Jitrik, vol. *El oficio se afirma*, Sylvia Saítta (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2004.

_____, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, CCYDEL-UNAM, 2004

WESCHER, Paul. “Anthology of Twentieth-Century Texts”, en Thames and Hudson, *The Arcimboldo Effect. Transformationso of the Face from the sixteenth to the Twentieth Century*, Editoriale Fabbri, Milan, 1987.