

**2666: en búsqueda de la totalidad perdida**

by

**Pedro Pablo Salas Camus**

B.A. in Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, 2010

M.A. in Spanish Language and Literatures, North Carolina State University, 2012

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This thesis was presented

by

Pedro Pablo Salas Camus

It was defended on

December 2<sup>nd</sup>, 2016

and approved by

John Beverley, Distinguished Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Jerome Branche, Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Greg Dawes, Distinguished Professor, Department of Foreign Languages and Literatures

Thesis Director: Juan Duchesne-Winter, Professor, Department of Hispanic Languages and  
Literatures

Copyright © by Pedro Pablo Salas Camus

2016

## **2666: EN BÚSQUEDA DE LA TOTALIDAD PERDIDA**

Pedro Pablo Salas Camus, PhD

University of Pittsburgh, 2016

*2666* (2004), the posthumous novel by the Chilean writer Roberto Bolaño, stands today as what many critics have called the last “Latin American masterpiece”. Its considerable length and its description of multiple spaces, characters and themes have, by now, achieved universal acclaim and inspired numerous critical interpretations. However, while critics have paid attention to several themes that are undoubtedly present in the novel itself (art fetishism in the twenty-first century, contemporary class exploitation or gender issues, among others), they have overlooked the explicit dialogue between them. My intent is to correct this by elucidating the novel’s complex system of thematic relationships and inner connections by analyzing the text’s seemingly fragmentary aesthetics within a holistic perspective. In short, I intend to demonstrate how Bolaño constructs a *totality*, which is only fragmented and chaotic in appearance.

Chapter 1 offers a panoramic view of the extant academic literature on Bolaño’s work (something, in my opinion, much needed due its overflowing quantity), and a discussion of the term “totality” which has been used until the date to approach Bolaño’s posthumous novel. Chapter 2 seeks to establish the theoretical framework that supports my original interpretation (which draws from critical thinkers such as Jameson and Lukács), as it also offers a first glance at the latent conflict between fragments and unity present in the novel itself. Chapters 3 pays special attention to the worldview constructed by Bolaño’s writing by presenting the most important binary relationships established in the novel: utopia and barbarism; and madness and

the epic. Art, a fifth element, is presented as an element that dialogues with each spectrum in the Bolaño's world. Finally, 4 and 5 consist of a close and detailed reading of 2666's five parts relying on a socio-historical and theoretical insights.

Bolaño's provocative attempt to capture the *zeitgeist* of the 21<sup>st</sup> century is something that scholars are only beginning to grasp; my research, in this sense, provides a valuable contribution to the field -not only in regards to Bolaño's brilliant writing, but also as regards the link between politics, art and culture in this moment of globalization.

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN .....	1
<b>1.0</b> <b>CAPÍTULO UNO: LA PARTE DE LOS CRÍTICOS.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1</b> <b>PALABRAS PRELIMINARES.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2</b> <b>BOLAÑO ROCKSTAR .....</b>	<b>12</b>
<b>1.3</b> <b>BOLAÑO DERROTADO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.3.1</b> <b>“Como poeta posmoderno...”: La escritura fragmentada .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3.2</b> <b>“Bolaño es una voz marginada...” El héroe en el margen.....</b>	<b>17</b>
<b>1.3.3</b> <b>“...describe la derrota y el fracaso con ojos cansados y desencantados...”</b> <b>La muerte de la utopía.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3.4</b> <b>Comentario.....</b>	<b>20</b>
<b>1.4</b> <b>BOLAÑO GLOBAL.....</b>	<b>26</b>
<b>2.0</b> <b>CAPÍTULO 2: LAS PARTES Y EL TODO.....</b>	<b>40</b>
<b>2.1</b> <b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>40</b>
<b>2.2</b> <b>2666: ¿“MONUMENTALIDAD” MANIQUEA? .....</b>	<b>41</b>
<b>2.3</b> <b>LA UNIDAD VERSUS EL FRAGMENTO .....</b>	<b>45</b>
<b>2.3.1</b> <b>Lo fragmentario.....</b>	<b>45</b>
<b>2.3.2</b> <b>La unidad .....</b>	<b>53</b>
<b>2.3.2.1</b> <b>La novela del espacio .....</b>	<b>54</b>

2.3.2.2	El quiasmo .....	61
2.3.2.3	Hacia la figura de un narrador blanco.....	69
2.4	CONCLUSIONES .....	75
3.0	<b>CAPÍTULO 3: LA PARTE DEL TIEMPO, EL ESPACIO Y LO REAL.....</b>	<b>77</b>
3.1	LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD OBJETIVA.....	77
3.2	MUNDO BOLAÑO .....	85
3.2.1	La proyección de una totalidad .....	85
3.2.2	Consideraciones generales .....	91
3.2.3	El tiempo circular contra el tiempo moderno .....	94
3.2.4	El gran teatro del mundo .....	99
3.2.5	Sobre el valor .....	102
3.3	MÍMESIS.....	106
3.3.1	Santa Teresa versus Ciudad Juárez, o el mito versus el archivo .....	107
3.4	EL IMPULSO ANAGÓGICO VERSUS LA CORROSIÓN IRÓNICA ....	112
4.0	<b>CAPÍTULO 4: SOBRE LA UTOPIÍA Y LA BARBARIE .....</b>	<b>115</b>
4.1	INTRODUCCIÓN .....	115
4.2	LA BARBARIE NEOLIBERAL .....	117
4.3	SANTA TERESA: CIUDAD FRAGMENTADA .....	124
4.4	<i>NO COUNTRY FOR OLD MEN</i> .....	128
4.5	¿QUIÉN ES EL CULPABLE? .....	135
4.5.1	Los primos Uribe .....	136
4.5.2	Azucena Esquivel y Sergio Rodríguez .....	140
4.5.2.1	La complicidad del Estado .....	140

4.5.2.2	El discurso periodístico como contraparte del literario .....	142
4.5.3	“Todos están metidos” .....	145
4.6	LAS MÁSCARAS DE LA BARBARIE.....	150
4.6.1	Chile .....	152
4.6.2	La materialidad de Santa Teresa y el discurso ilustrado.....	157
4.6.2.1	La inexorable distancia.....	157
4.6.2.2	El arte .....	159
4.6.2.3	Santa Teresa y los críticos .....	161
4.6.2.4	El castillo de Drácula .....	166
4.7	LA RACIONALIZACIÓN DE LA BARBARIE, O LA MATERIALIDAD DEL MAL.....	167
4.8	KLAUS HAAS .....	175
4.9	LA CEREMONIA ENCUBRE UNA VIOLACIÓN. CONCLUSIONES...	182
5.0	CAPÍTULO 5: SOBRE LA LOCURA, EL ARTE Y LA ÉPICA .....	184
5.1	INTRODUCCIÓN .....	184
5.2	LA LOCURA .....	186
5.2.1	Amalfitano.....	186
5.2.1.1	El descenso a la locura .....	189
5.3	EL ARTE.....	193
5.3.1	La des-sublimación del arte.....	193
5.3.1.1	Edwin Johns.....	194
5.3.1.2	Ivánov.....	196
5.4	LA ÉPICA .....	198



<b>5.4.1</b>	<b>Fate.....</b>	<b>198</b>
<b>5.4.1.1</b>	<b>La muerte de la madre.....</b>	<b>199</b>
<b>5.4.1.2</b>	<b>De la inacción a la acción.....</b>	<b>203</b>
<b>5.4.1.3</b>	<b>Santa Teresa, o el momento epifánico.....</b>	<b>205</b>
<b>5.4.2</b>	<b>Archimboldi .....</b>	<b>210</b>
<b>5.4.2.1</b>	<b>El problema de la justicia: el asesinato de Leo Sammer .....</b>	<b>222</b>
<b>5.4.2.2</b>	<b>Entrar al juego: la literatura como mercancía.....</b>	<b>226</b>
<b>5.4.2.3</b>	<b>El retorno a México: el regreso de la barbarie.....</b>	<b>230</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>234</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mundo Bolaño .....	86
------------------------------	----

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco, en primer lugar, a mi familia, que a pesar de la distancia me siguen guiando y apoyándome en este largo camino.

Muchas gracias también a todo mi comité doctoral (John Beverley, Jerome Branche, Juan Duchesne-Winter, Greg Dawes). Las incontables conversaciones, intercambios de correo electrónico y correcciones varias fueron una piedra fundamental para hacer de esta tesis lo que es hoy en día. Agradezco su paciencia, conocimiento y consejo a lo largo de la escritura de este trabajo.

Agradezco especialmente a mi amigo Fernando Iturralde, con el cual discutí innumerables veces sobre Roberto Bolaño y su obra. Gran parte de esas conversaciones viven en el presente ensayo, de forma soterrada.

Agradezco a todos mis amigos de Chile, quienes siguen siendo mi alegría viva cada vez que regreso a mi país.

Finalmente, agradezco a todos mis compañeros del doctorado, con quienes me siento orgulloso de haber formado una comunidad que se siente como un segundo hogar.

## INTRODUCCIÓN

Antes que nada, aclaraciones con respecto al título de ésta tesis (aparte de ser, como no es difícil deducir, una especie de broma y homenaje): primero, la mención de la totalidad en *2666*, obra cúlmine del escritor Roberto Bolaño; y segundo, la insinuación de que ésta se ha perdido y se *busca*. La profundización de ambas implicaciones me parece un buen punto de partida.

En primer lugar, la mención de una idea de “totalidad”. Este concepto –para nada novedoso a lo largo de nuestra historia occidental, siendo tratado desde Hegel a Badiou- es algo que irrevocablemente atrae cierto escepticismo en nuestra contemporaneidad: pues, para mencionar sólo la última oleada crítica, el vuelco epistemológico que supuso el giro posmoderno (para usar el término de Jameson) derivó en que discursos “totales” tales como la Modernidad fueran develados como maquinarias de sentido que no sólo racionalizaban y explicaban nuestra realidad concreta, sino que también la *violentaban*, tanto simbólica como materialmente. En este sentido, el reconocimiento de actores marginales que justamente no “calzaban” con los discursos maestros –que más bien se empeñaban en esconderlos, o bien homogeneizarlos- fue una manera de denunciar y subvertir las grietas de metarrelatos que se suponían totales, todopoderosos, omnipresentes (ejemplos de estos actores periféricos hay muchos: las comunidades indígenas, el sujeto *queer*, el lumpen, etc.).

En cuanto a la producción cultural, también podría hablarse –sin lugar a dudas- de un descrédito en torno a la idea de la *representación estética* de una totalidad. La producción

moderna, según Lyotard, se caracterizó por una actitud trágica en torno a lo sublime: la conciencia de saber que no puede ser representada. La misma conciencia perdura después de la segunda mitad del siglo XX, sólo que la actitud trágica en torno a la irrepresentabilidad evoluciona en una actitud lúdica (rasgo, según Lyotard, definitorio en relación a su contraste con la producción moderna). Se asume la esencia fragmentaria de todo discurso, del cual no hay escapatoria.

Tomando estos dos factores en cuenta –la equivalencia de una idea de “totalidad” con la de un discurso maestro cerrado y violento ante la diferencia, y la conciencia de la imposibilidad de la representación del todo – podría decirse que el título y la hipótesis de este ensayo no son precisamente propicios. Hipótesis, dicho sea de paso, que merece ser explicitada: de acuerdo a mi perspectiva, Bolaño ambiciona la representación de la totalidad en *2666* sabiendo que ésta es imposible de ser retratada fidedignamente –acción que lo pondría, en consecuencia, en línea directa de las grandes obras modernistas que intentaron lo mismo (Mann, Joyce) e incluso de los intentos de novela total del Boom latinoamericano (Vargas Llosa, Fuentes). No obstante, viendo los problemas que presenta la idea de una totalidad que he brevemente expuesto, ¿por qué podría considerársela como algo positivo, viendo que su mera concepción ha sido históricamente relacionada con la imposición de una norma violenta y homogénea por medio de los llamados metarrelatos? ¿Por qué Bolaño ambicionaría crear un mundo cerrado, en donde no hay espacio para la diferencia y no existe un afuera? E incluso, ¿tendría la ingenuidad de creer que la erección de una totalidad es *posible*, considerando que gran parte de la producción moderna –si es que no toda – se basa justamente en la imposibilidad de representar un sublime, o incluso en la tragedia del divorcio entre signo y referente?

Pues bien, las respuestas a todas las anteriores preguntas son un rotundo *no*, pero no por ello el concepto de totalidad debe ser abandonado a la hora de abordar *2666*. Lo anterior, si bien a primera vista contradictorio, no lo es: pues, en primer lugar, hay que hacer una necesaria distinción entre una *visión de lo total* y la representación del todo. Ambas acciones, si bien a primera vista idénticas, distan en un detalle fundamental: la visión del todo privilegia una *manera de ver*, que establece conexiones, paralelismos y diálogos con los elementos representados; la representación del todo, por el contrario, supone efectivamente el retrato de nuestra condición humana en su totalidad –algo que el mismo Bolaño considera un proyecto imposible. La perspectiva holística –operación que postulo que Bolaño efectúa en *2666* –no se concentrará entonces en *agotar representativamente* los espacios de lo humano por medio de una representación estética –algo utópico–, sino, más bien, establecer *una relación dialógica y dinámica entre los numerosos espacios representados*.

Ahondemos por un segundo en las implicancias de la diferencia que acabo de postular. David Bohm, por ejemplo, defiende la mirada holística al dismantelar que toda visión del todo es necesariamente falsa. Que todo metarrelato es una falacia supone, en última instancia, la inmovilidad del relato mismo, su parálisis e incapacidad de explicar el dinamismo en el mundo en que vivimos. Por ello, es sumamente necesario hacer una división entre aquellos relatos estáticos –que favorecen la homogenización– con una *perspectiva* que siempre busca acentuar las relaciones dialógicas en la serie fragmentaria que nosotros percibimos como lo “real”. En palabras de Bohm:

Instead of supposing that older theories are falsified at a certain point in time, we merely say that man is continually developing new forms of insight, which are clear up to a point, and then tend to become unclear. In this activity, there is evidently no reason to

suppose that there is, or will be, a final form of insight (corresponding to absolute truth) or even a steady series of approximations to this. Rather, in the nature of the case, one may expect the unending development of new forms of insight (which will however assimilate certain key features of the older forms as simplifications . . . As pointed out earlier, however, this means that our theories are to be regarded primarily as ways of looking at the world as a whole (i.e. world views) rather than as “absolutely truth knowledge of how things are” (or as a steady approach toward the latter). (Bohm 4-5)

La perspectiva global, en este sentido, no supone la proyección de una verdad última del estado de las cosas, sino más bien una indagación holística de lo real con nuestra capacidad actual de conocimiento. Esta mirada holística, asimismo, está destinada a cambiar a medida que nuestra misma percepción del mundo vaya evolucionando y cambiando; en este sentido, atacar su operación interpretativa dialógica por ser inherentemente transitoria sería un error.

Ahora bien, establecida la diferencia entre, digamos, un metarrelato así como lo concibe Lyotard y una perspectiva holística en torno a lo real, aún queda en el aire la pregunta sobre cómo es beneficiosa esta última, considerando que nuestra forma de percibir es inevitablemente fragmentaria. Aterrizando la pregunta a nuestro objeto de estudio, ¿qué gana Bolaño con la proyección de una totalidad dinámica? ¿Qué beneficio hay en establecer una serie de paralelos y diálogos entre la serie de fragmentos que *2666* despliega?

La respuesta a lo anterior, según mi perspectiva, tiene dos aristas: una estética y otra ética –si bien, como el mismo Bolaño dirá, la distinción entre ambas categorías es esencialmente inestable, cosa que discutiremos más adelante en la presente tesis-. No obstante, por ahora, me parece apropiado hacer una contradistinción heurística para introducir los temas que abordaré: en primer lugar, la razón puramente estética de Bolaño es, antes que nada, la ambición de escribir

una obra maestra. Tal como planeo explicitar a lo largo de este ensayo (apoyándome en citas de 2666 y del propio Bolaño), el escritor chileno dejó en evidencia su necesidad de emprender un proyecto estéticamente más ambicioso que sus obras anteriores. Fiel a su propia visión de lo que debía ser la literatura, Bolaño pareció haber asumido el último riesgo posible en 2666: la construcción de un mundo.

La segunda razón, aquella que tiene que ver con la ética, está, como podría imaginarse, íntimamente ligada con la estética. Pues la mentada construcción de un mundo que Bolaño efectúa en 2666 es un gesto esencialmente político y subversivo frente al *status quo* de la cultura occidental propia del siglo XXI. Descartada la idea que la literatura puede retratar, a modo de espejo, nuestra realidad a manera de fotografía, lo que queda es, entonces, la construcción de un mundo que puede decir mucho sobre el nuestro. Parafraseando términos de Adolfo Sánchez Vázquez, el espíritu del realismo bolañano puede ser referido como la operación de basarse en la existencia de una realidad objetiva y construir a partir de ella *una nueva realidad* que nos entrega *verdades* sobre la realidad del hombre concreto, luz sobre las relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña (36). Como se verá más adelante, Bolaño establece un frágil matrimonio entre *ficción* y *testimonio*, en donde la capacidad alegórica del relato dialoga con lo material de nuestra realidad concreta en un terreno lleno de tensión—el caso más explícito, en este caso, siendo las muertas de Ciudad Juárez—. Lo anterior, a su vez, favorece la construcción de una serie de paralelos y relaciones dialógicas dentro de la misma novela, la cual, eventualmente, llevará a la erección de una totalidad coherente que pone en diálogo lo material y lo alegórico.

Dicha erección de una perspectiva holística, asimismo, no es fortuita. Pues, tal como se ha dicho numerosas veces, el capitalismo tiende a una percepción de lo real que induce a lo



fragmentario. Bolaño, en este sentido, pone justamente en *diálogo* nuestros islotes de percepción fragmentados para juzgar nuestro presente político, social y cultural; así, deviene una especie de realismo renovado del siglo XXI –*realismo*, digamos, de la manera en cómo lo concibía Lukács: como una aproximación estética a la realidad que favorece la des-alienación del receptor mediante la insinuación, justamente, de una totalidad que contrarresta la visión fragmentaria de lo real.

Ya que he mencionado a Lukács, es buena ocasión para mencionar que el concepto de totalidad usado en la presente investigación está basado primordialmente en la teorización del crítico húngaro al respecto (si bien, se entiende, con ciertas modificaciones personales adecuadas a nuestra contemporaneidad). En este sentido (siempre basándome en Lukács), privilegiaré dos factores a la hora de analizar la totalidad en *2666*: primero, la constitución de un mundo en que la relación dialéctica de sus elementos es más importante que su valor singular –hasta el punto en que ciertos espectros conceptuales, tales como la utopía o la barbarie, simplemente no *pueden* concebirse sin su reverso-; y segundo, la relación ficción-testimonio que intenta tener un peso gravitante en cómo percibimos nuestra realidad concreta. La totalidad de Bolaño, siguiendo esta lógica, si bien, repito, *no* es una retrato naturalista de nuestra contemporaneidad, sí tiene mucho que decir sobre ella, y en última instancia, influir en la misma.

Unas últimas acotaciones antes de empezar. En primer lugar, siguiendo el espíritu de totalidad expuesto anteriormente, el propósito general de este libro no es cancelar las numerosas aproximaciones críticas sobre *2666* existentes (si bien, inevitablemente, se debatirán muchas). Más bien, poner en perspectiva, en un marco general, todas las proyecciones de sentido que la misma novela ha estimulado en la comunidad académica.

En segundo lugar, he evitado dividir mi análisis en concordancia con las cinco Partes que componen la novela –esto es, un capítulo dedicado a cada Parte. Esto último tiene motivos muy simples: primero (y como procederé a detallar en el Capítulo 1, y parte del Capítulo 2), es una operatoria que ya se ha hecho; y segundo, para justamente subrayar la *transversalidad* de ciertos tópicos que se manifiestan en todas las Partes de la novela. De esta forma, consecuentemente, mi propósito es subrayar el carácter unitario de *2666*.

En el Capítulo 1, discuto brevemente la literatura crítica existente sobre Bolaño, y como ésta se ha empeñado la mayoría de las veces en atribuir a la narrativa del chileno un nihilismo irrevocable, obsesionado con la noción de un mal sublime. También analizo las aproximaciones existentes que se han hecho en torno al concepto de totalidad en relación a *2666* –teorías, que, en última instancia, deseo complementar y discutir cuando corresponda.

En el Capítulo 2, me fijo principalmente en las características formales del libro y cómo ellas mismas despliegan, desde un principio, la tensión latente entre fragmentación y un sentido de totalidad presentes en todo *2666*. Se argumentará, asimismo, que *2666* es, antes que nada, el despliegue de un espacio; o más bien, la *suma* de distintos espacios heterogéneos que en su conjunto conforman uno.

Sigo en el Capítulo 3 presentando la organización del mundo en *2666* en términos de organización espacial y temporal. Presento aquí los cinco espectros según los cuales postulo que se estructura la totalidad bolañana: la utopía, la barbarie, la locura, la épica y el arte. Todo en su conjunto conformando una unidad extensiva que denomino cultura.

El Capítulo 4, el más extenso, es el análisis textual de los postulados expuestos en el capítulo anterior, centrados principalmente en el binarismo principal de *2666*: aquél de la utopía y la barbarie.

Finalmente, el Capítulo 5 pretende demostrar el eje de la acción, la respuesta de ciertos personajes claves ante el binomio utopía-barbarie expuesto en el Capítulo 4. Si bien el cinismo y la angustia existencial, postulo, nunca dejan de estar presentes en los héroes bolañanos, hay un sentido de la épica y valor que los rescatan de una existencia centrada en el sinsentido.

## 1.0 CAPÍTULO UNO: LA PARTE DE LOS CRÍTICOS

*¿Qué papel desempeñó y desempeña en su vida el término “izquierda”? ¿Un latinoamericano recto tenía que ser de izquierda? ¿Cómo ve usted este término hoy? ¿Son útiles hoy en día las etiquetas ideológicas o son por el contrario absurdas y peligrosas?*

*-Yo sigo siendo de izquierdas. En este sentido las cosas siguen siendo iguales. Y cuando digo izquierda no me refiero a una etiqueta ideológica sino más bien a una actitud moral, ética, incluso, en ocasiones, estética.*

*Roberto Bolaño*

*For radicals to discard the idea of totality in a rush of holophobia is, among other more positive things, to furnish themselves with some much-needed consolation. For in a period when no very far-reaching political action seems really feasible, when so-called micropolitics seems the order of the day, it is relieving to convert this necessity into a virtue – to persuade oneself that one’s political limits have, as it were, a solid ontological grounding, in the fact that social totality is in any case a chimera.*

*Terry Eagleton*

### 1.1 PALABRAS PRELIMINARES

Para nadie es un secreto el entusiasmo ferviente que la obra de Bolaño causa entre los críticos: la proliferación de artículos, antologías críticas, tesis (ya sean de pregrado o postdoctorado) y monografías en torno a su obra narrativa lo demuestran de sobra. No obstante, cantidad no necesariamente significa exhaustividad: es mi fuerte convicción que no hay mucha *polifonía* a la hora de hablar sobre la obra del escritor chileno. Algo curioso, dada la condición de “clásico

instantáneo” que se ha encargado de erigir la crítica que le estudia y el *merchandising* literario en torno a su figura: uno esperaría que ante una figura de tamaño magnitud hubiese algo parecido a un *debate* –o por lo menos algo que justificase la montaña creciente de estudios académicos en torno a su obra. Una respuesta a lo anterior a la cual me adhiero (pues no es la primera vez que es proferida) es que, a fin de cuentas, ningún estudio crítico pareciese saciar el *hambre* de análisis que produce la obra bolañiana, así como la extensión considerable de esta última hace de un análisis completamente abarcador algo sumamente complejo<sup>1</sup>. Empero, a pesar de todo, pareciese haber un consenso silencioso en torno a ciertas categorías claves en relación a la obra bolañiana, las cuales no son cuestionadas en sí mismas -categorías que giran, principalmente, a conceptos tales como la derrota política o un pesimismo asociado a un desencanto posdictadura, esencialmente fatalista.

Éste capítulo tiene como propósito un análisis crítico de estas tendencias teóricas que se han ido gestando en relación a la narrativa del escritor chileno en vistas de otorgar un panorama general en torno a la crítica bolañiana. Para ello, el siguiente apartado está dividido en tres secciones: la primera (la más breve) es aquella que lidia con la mirada que proviene “desde afuera” que más fuertemente se ha denunciado -esto es, el movimiento mercantil editorial anglosajón que busca convertirlo en un éxito de ventas. La segunda es el análisis del uso de ciertas categorías fijas desde las cuales gran parte de la crítica contemporánea basa su interpretación en Bolaño, sobre todo en lo que refiere a la figura del “derrotado”. Es mi propósito demostrar cómo términos tales como *posmodernidad*, *melancolía*, *trauma*, *escepticismo* o *fracaso*, si bien descriptivos en relación a la pérdida de un proyecto “utópico” cuyo derrumbe se

---

<sup>1</sup> Lo que no quiere decir, por supuesto, que no se haya intentado hasta la fecha. Véase los trabajos analíticos de Chiara Bolognese (2010), Alexis Candia (2011), Myrna Solotorevsky (2012) y Chris Andrews (2015) a modo de referencia.

vio plasmado en la obra de Bolaño, bien pueden, asimismo, condenar el análisis del escritor chileno a una parálisis interpretativa que empieza y termina con una derrota política irrevocable –una que, dicho sea de paso, no siempre está presente en la narrativa bolañesca, sino que muchas veces viene predeterminada por el aparato teórico en sí. Finalmente, en la tercera y última parte (y en lo que corresponde de manera más directa con los propósitos de este libro) se analizará el uso crítico de conceptos tales como “globalidad” y “totalidad” en relación a la obra bolañana y cómo, a partir de estos, se ha tanteado la idea de la representación del todo en Bolaño – aproximaciones que, en última instancia, deseo desarrollar y complementar. Ahora bien, en relación a esto último, imposible no tocar el tema de la llamada “literatura mundial”: su popularidad ascendente y su preponderancia cada vez mayor en los debates académicos actuales son factores a considerar. No pretendo entrar en él de manera más que tangencial: como pronto descubrirá el lector, considero que las características de dicha “literatura global” aún son muy vagas como para describir de forma efectiva una estética singular, sin contar asimismo que su supuesto quiebre con una producción cultural anterior es relativa.

A modo de nota general: el análisis aquí presentado pretende ser *representativo* más que profundamente *exhaustivo* en vistas de evitar una innecesaria repetición de ideas: se buscará sintetizar las principales líneas de pensamiento en torno a la obra de Bolaño citando los trabajos críticos que a mi parecer condensan de la manera más precisa el flujo teórico que se ha ido construyendo en torno a su figura.

## 1.2 BOLAÑO ROCKSTAR

Uno de los momentos álgidos del Congreso Estrella Distante (2013) fue, sin lugar a dudas, la ponencia de Patricia Espinosa, en la cual criticó la mitificación excesiva que se estaba creando en torno a la figura de Roberto Bolaño y la consecuente *des*-politización de su obra. Espinosa se refería, principalmente, a la mirada de las metrópolis<sup>2</sup> en relación a la figura del escritor chileno, la cual se ha centrado mayoritariamente en su figura de *beatnik-rebelde-bohemio-drogadicto* empedernido –caricaturización que ya ha sido comentada, entre otros, por Sarah Pollack (2008) y Horacio Castellanos Moya (2009)<sup>3</sup>.

Si bien apreciaciones tales como las de Espinosa pecan de simplistas al querer hacer equivalente el aparato crítico metropolitano y un mercado editorial cuyo foco siempre será vender, es innegable que tanto la publicidad editorial norteamericana como un considerable número de reseñas anglosajonas han querido ver en Bolaño el prototipo de un revolucionario esencialmente utópico. Según esta mirada paternalista, las “aventuras revolucionarias” de Bolaño descritas en su narrativa tuvieron su germen en un terreno latinoamericano esencialmente *exótico* – un espacio, al fin y al cabo, lejano a los supuestos centros emanadores de lo civilizado y propicio para empresas revolucionarias con tintes quijotescos. No obstante, ante la reiterada narración del fracaso de dichas “aventuras”, la mirada editorial se valió de lo último para

---

<sup>2</sup> “Metrópolis” entendiéndose aquí como los centros de producción crítica provenientes de la academia europea y, sobre todo, norteamericana.

<sup>3</sup> Mientras que Pollack denunció el movimiento editorial/mercantil que había detrás de la rápida mistificación y popularización del escritor chileno (destinado, fundamentalmente, a posicionarlo como un nuevo Gabriel García Márquez en el suelo norteamericano, con todas las connotaciones que dicha operación conlleva), Castellanos Moya, comentando el artículo de Pollack, añadió: “Para el lector estadounidense . . . [Los *detectives salvajes*] puede ser leída como un ‘cuento de advertencia moral’, en el sentido de que ‘está muy bien ser un rebelde descarado a los diecisiete años, pero si uno crece y no se convierte en una persona adulta, seria y asentada, las consecuencias pueden trágicas y patéticas’, como en el caso de Arturo Belano y Ulises Lima”.

proyectar la figura de Bolaño como un adolescente eterno, calificando implícitamente a su literatura como un ejemplo simpático de un modo de vida alternativo, mas no aconsejable. Su atractivo en términos de publicidad estuvo justamente ahí: se buscó venderlo como un rebelde sin causa, extirpándole, mediante la operatoria publicitaria antes descrita, cualquier potencialidad subversiva que contradijese un *status quo* supuestamente inmutable.

Entendibles son, entonces, las quejas de Patricia Espinosa, o incluso la existencia de un proyecto como el de Wilfrido Corral, el cual se aboca exclusivamente a analizar la visión anglosajona que se ha ido construyendo en torno a la figura del escritor chileno en su libro *Bolaño traducido* (2011) -análisis en el cual, de forma casi obsesiva, comenta y denuncia el reduccionismo presente en los *reviews* norteamericanos e ingleses. No obstante, hay que preguntarse si dicha tendencia a la reificación de la figura de Bolaño como un hippie irremediable no encuentra su contraparte, igualmente reificada, desde cierta perspectiva académica, sólo que ahora atrapada en los moldes del sujeto post-revolucionario irrevocablemente melancólico por la derrota de su utopía. Pues en la vereda opuesta de esta *hollywoodización* de esta supuesta rebeldía *teenager*, gran parte de la perspectiva académica (como en el caso del mismo Corral) rescata al Bolaño considerado “maduro”, aquel en que el fatalismo y el escepticismo se hacen gigantes y en cuya narrativa se plasma (supuestamente) la muerte definitiva de un proyecto político revolucionario -como si, de alguna forma, la narrativa de Bolaño tuviese que asociarse a una “madurez” asociada con la resignación política y la síntesis de una derrota sin vueltas.



### 1.3 BOLAÑO DERROTADO

Pero vayamos paso a paso: ¿de qué hablamos cuando nos referimos a la derrota en Bolaño? A partir de cómo este concepto ha sido analizado por gran parte de literatura crítica existente, inmediatamente ciertos conceptos destacan: errancia, melancolía, trauma, escepticismo, fracaso.<sup>4</sup>

Según López de Abiada, por ejemplo,

[En Bolaño prima] el desarraigo y la trashumancia cual metáforas marcadas con hierro de res brava por una sociedad plural e inconcreta, en la que, a contrapelo de la globalización, se revela ilusorio columbrar proyectos globales. Ambas novelas tematizan la esperanza de la búsqueda y la eventualidad de la desorientación y de la errancia por mundos varios, en los que México es epicentro de una dilatada geografía. (17)

Siguiendo con la misma tónica, Edmundo Paz Soldán agrega: “en el escritor chileno . . . no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta” (Paz Soldán, “Literatura y apocalipsis” 13). Pero quizá sea Chiara Bolognese quien logra sintetizar la perspectiva que pretendo dilucidar en una sola frase. Refiriéndose a la obra de Bolaño, menciona: “Como poeta *posmoderno*, Bolaño es una voz *marginada*, que no busca la belleza, sino que describe la *derrota* y el *fracaso* con ojos cansados y *desencantados*, testigos de una atmósfera *apocalíptica*” (Bolognese 38, mis cursivas). La cantidad de conceptos claves en dicha cita (y en las anteriores) requiere un análisis minucioso.

---

<sup>4</sup> Debo señalar que la caracterización teórica que pretendo realizar a continuación no es, de ninguna manera, la única aproximación crítica que se ha hecho en torno a la narrativa de Roberto Bolaño, si bien, según mi punto de vista, es la visión teórica preponderante. Los principales exponentes críticos que analizaré a continuación son Edmundo Paz Soldán (2008), Chiara Bolognese (2010), Wilfrido Corral (2011) y, en menor medida, Patricia Espinosa (2003) y Alexis Candía (2011), en cuanto considero que todos comparten una visión esencialmente fatalista en torno a la producción del escritor chileno. Se citarán autores complementarios según corresponda.

### 1.3.1 “Como poeta posmoderno...”: La escritura fragmentada

Empecemos, pues. En cierto modo, la conceptualización de lo “posmoderno” encierra todas las características que comúnmente se asocian a Roberto Bolaño. Sin querer profundizar (por falta de espacio) en la definición de *posmodernidad* que es manejada por la crítica (que va desde una periodización histórica propia de nuestro capitalismo tardío –Jameson- hasta una determinada producción cultural marcada por el relativismo y la desconfianza a discursos que intentan comprender el todo –Lyotard-), es mi intención rescatar uno de los rasgos clave que ha sido reconocido en Bolaño como netamente propio de la literatura contemporánea: la resistencia del discurso a devenir símbolo. En palabras de Espinosa:

En términos estéticos hay una no satisfacción de la nostalgia de unidad o denegación a la existencia idealista de verdad. . . Cada relato contribuye a mantener la búsqueda sin *telos*, ya no hay punto de partida posible ni tampoco regreso, retorno o lugar de llegada: solo la fractalización de las voces, la infinitización de los discursos. Nos enfrentamos así, a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino rondarla, rozarla, para, en el mismo acto, desviarse de su espejeo, impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector. (Espinosa, “Estudio preliminar” 20)

Detrás de tal aseveración se deduce la idea de que una representación sin grietas (la “nostalgia de la unidad”) en relación a un suceso u objeto es abandonada en la narrativa bolañana; por el contrario, se opta en ella por un resquebrajamiento figurativo, el cual, al dejar silencios y vacíos, involucraría al lector en la (re)construcción de lo representado de forma activa y no “restringiría” al objeto con contornos plenamente delineados. Ahora bien, esta idea está estrechamente vinculada a la crisis de la experiencia que críticos como Avelar (2000) y Richard (2001) han

identificado al caracterizar la producción cultural postdictadura de Latinoamérica -en especial en lo que concierne a la reactualización de la dicotomía símbolo/alegoría que efectúa el primero-. El símbolo, según Avelar, posee una estabilidad semántica que hace de la correspondencia entre texto y universo algo armónico; la alegoría, por el contrario, se resistiría a una figuración concreta y devendría un discurrir discursivo que proyecta constelaciones de sentido fugaces y abiertas –algo opuesto a la supuesta arbitrariedad y rigidez del símbolo. La producción cultural postdictatorial, en consecuencia, estaría marcada por la presencia alegórica en detrimento del símbolo. Me explayaré sobre dicha idea en breve.

Ahora bien, según ambos críticos (Avelar y Richard), la representación de lo pasado (que necesariamente conlleva un trauma), en vistas de impedir una banalización de la experiencia, necesariamente (y hasta *éticamente*) debe presentársenos de forma fragmentada. En palabras de Avelar: “[La irreductibilidad figurativa del duelo] es . . . mediad[a] por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida” (Avelar, *Alegorías* 21). “Totalidad” en el sentido más tradicionalmente lyotardiano, esto es, un metarrelato que explique y organice lo representado bajo un marco estable. El mismo Avelar menciona en otro lado: “el dolor de la tortura, lo indecible, la atrocidad de la tortura, le aparece a la literatura como imagen misma de lo inmediate, inenarrable, ya que la resistencia al lenguaje no es algo que pueda ser visto como accidental a la existencia del dolor, sino que es constituyente de su esencia misma” (Avelar, “La práctica” 177). El lenguaje mismo es visto, en consecuencia, como violentador de lo real, como un medio que necesariamente traiciona la experiencia a la vez que la reproduce, sobre todo en lo que refiere a eventos traumáticos ligados al dolor y al horror. El lenguaje no da abasto.

Pues bien. Esta digresión en torno a la teoría de lo postdictatorial no tiene más propósito (por ahora) que señalar un marco teórico compartido en relación a lo que se ha dicho en torno a

la narrativa bolañana: la identificación de una especie de discurrir fragmentario que rehúye, en su esencia, la idea de una figuración consistente en cuanto a representación se trata. Y cito a Espinosa nuevamente para sintetizar la idea: “Para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere” (“Secreto”).

### **1.3.2 “Bolaño es una voz marginada...” El héroe en el margen**

Otra característica de la obra bolañana en la cual pareciese haber un consenso general es la característica marginal de los héroes de su narrativa. En palabras de Chiara Bolognese: “En general, todos los personajes –escritores, actores, individuos fracasados- se mueven en lugares marginados y fuera del *establishment*. El enfoque del autor se centra en los submundos en los que una humanidad de perdedores arrastra su vida” (Bolognese 69).

Cómo olvidar, por supuesto, el grupo “real visceralista” de *Los detectives salvajes* (1998), el cual asume su rol vanguardista al posicionarse como un grupo “subversivo” en relación al canon latinoamericano, o a los protagonistas de *Estrella Distante* (1996), escritores exiliados y publicados en *magazines* de dudosa reputación, entre muchos, muchos otros. En gran parte de sus relatos, Bolaño favorece el relato de personajes que no son parte de la “institucionalidad” (ya sea esta de cualquier índole) para, a cambio, posicionarse a favor de aquellas figuras que comúnmente pueden ser consideradas periféricas de acuerdo a nuestra normativa social. Esto parecería ir acorde a sus propios postulados en relación a su posicionamiento con respecto a lo político, en cuanto en sus propias entrevistas mencionó que había sido anarquista básicamente porque estaba en contra de cualquier clase de consenso (“la unanimidad me jode muchísimo” [Braithwaite 37]). Esto último, consecuentemente, ha sido interpretado como una explicación en relación a su fijación por la marginalidad: Bolaño

escogería el posicionamiento en la periferia al ser, en teoría, incapaz de identificarse con cualquier clase de poder hegemónico, “totalitario”.

Eso por un lado. Por el otro, si bien un aura de “fracasados”, en palabras de Bolognese, rodea a la mayoría de los protagonistas de la obra de Bolaño, estos últimos no dejan de ser individuos plenos, honorables. En palabras de López Merino: “[La obra de Bolaño] confiere a sus personajes un destino, una dignidad y un aura heroicos que contradicen su supuesta condición de meros fracasados”. Parafraseando al mismo, Bolaño estaría, en cierto modo, construyendo una mitología personal ligada fuertemente a su generación, una mitología que los rescata del fracaso y los eleva a la condición de héroes trágicos. Discutiré ambas aseveraciones (sobre todo en lo que se refiere al “fracasado”) en breve.

### **1.3.3 “...describe la derrota y el fracaso con ojos cansados y desencantados...” La muerte de la utopía**

En palabras de Jorge Peña, los personajes de Bolaño “vagabundean sin rumbo ni dirección . . . *Huérfanos de valores* y de fines propiamente tales, el discurrir de la vida no parece iluminado ni hacia atrás, en lo que la memoria registra, ni hacia delante, en la espera de un objetivo a alcanzar” (Peña 45-46, mis cursivas). Asimismo, Paula Aguilar, hablando sobre *Nocturno de Chile* (aunque fácilmente aplicable a su obra en general), agrega: “El fin de siglo es re-leído como el fin de la dictadura, y la pérdida de la fe, los valores trastocados, los saberes –y los cuerpos- mutilados revelados el fin de las figuras comprometidas, militantes, contra la heroicidad de la literatura, contra la sacralización del arte y a favor de una figura melancólica . . .” (Aguilar 138).

Ambas afirmaciones se alínean con la teorización de lo postdictatorial que ha sido predominante desde los años noventa. Según esta, en pocas palabras, la producción cultural postdictatorial se interpreta como consecuencia directa de la represión política que tuvo lugar a finales a lo largo de los años sesenta y setenta, la cual, como se sabe, derivó en largas dictaduras que implementaron de forma violenta el modelo neoliberal en gran número de países latinoamericanos. La sensación de desamparo, abandono y desesperanza que mencionan tanto Peña como Aguilar correspondería al sentimiento general de aquella generación latinoamericana “nacida alrededor de los cincuenta” (para usar los términos del propio Bolaño), aquella que se vio envuelta en numerosos proyectos de cambio social que en última instancia fueron derrotados y reprimidos.

Dos palabras pueden englobar todos los conceptos aquí mentados por medio de un solo sintagma: el llamado *trauma postdictatorial*, término que sido acuñado por gran parte de la crítica especializada. ¿Cuáles serían exactamente sus consecuencias? Pues de acuerdo a la academia, la incapacidad, primero, de formular una visión alternativa al *status quo* ante una pérdida de confianza radical ante cualquier discurso que se presente a sí mismo como *comprehensivo*, esto es, sistemático, que intente categorizar nuestro presente de acuerdo a categorías fijas, estables; en segundo lugar (y ligado fuertemente a lo que acabamos de decir), la incapacidad de poder conceptualizar racionalmente la pérdida cultural y social (por no decir *física*, que es la más evidente) producto de la represión dictatorial de aquellos años, en cuanto la misma pérdida volvería de forma reincidente a la *psiquis* del sujeto traumatado impidiéndole procesar el pasado de forma sana y medida. En palabras de Nelly Richard:

Trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que le prestaron su

tonalidad afectiva a la expresión de lo postdictatorial, una expresión marcada por la problematicidad de una tensión entre *pérdida del saber* (de la confianza en el saber como fundamento seguro) y *saber de la pérdida* (la reivindicación crítica del desecho, del resto, como condición de un pensamiento del “después” ya irreconciliable con los anteriores modelos de finitud y totalización de la verdad). (Richard 104)

Volviendo a Bolaño, pues, su obra sería consecuentemente el epítome de dicho trauma: una que condensa la crisis de la experiencia el sujeto post-dictadura; la melancolía “fantasmagórica” (para usar los términos de Richard) que acosa al individuo (o colectivo) traumatado y finalmente, el símbolo máximo de la muerte de los ideales “utópicos” de mediados de siglo. No es de extrañar, entonces, la existencia de aseveraciones tales como las de Ilse Logie, que ve en la obra bolañana una dimensión retrospectiva, una configuración de una distopía posapocalíptica: “[Bolaño] muestra que las premoniciones han sido plenamente concretadas, que el mal ha amaestrado al mundo de forma irreversible y sostiene que el manicomio llamado Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciara de Kafka” (Logie 289). Bolaño como el narrador del fin de los tiempos, como el sobreviviente de un naufragio irremediable.

La historia se ha acabado. Es tiempo de narrar sus ruinas.

#### **1.3.4 Comentario**

O tal vez no. A continuación me propongo a hacer dos críticas: una tiene que ver con la lectura predominante de la figura del “derrotado” en Bolaño, y la segunda refiere a un marco teórico que trasciende la obra del escritor chileno –aquella que refiere a lo postdictatorial. Ambas críticas, como se verá, están irrevocablemente conectadas. Siguiendo el razonamiento de Hernán Vidal

(1995), mi propósito es demostrar cómo la literatura secundaria antes mentada pertenece a una postura política-teórica que aún no se repone de sus propios traumas y proyecta en Bolaño un nihilismo que no está presente en su narrativa.

Empecemos con la figura del derrotado. Me parece particularmente útil la distinción que hace Ana María Amar Sánchez entre lo que entendemos por *perdedor* y *fracasado* en la literatura latinoamericana postdictadura. Según ella, el primero –el perdedor-, aún sabiéndose derrotado, es el estandarte de un proyecto político de cambio social que se rehúsa a desaparecer en un contexto histórico y político que le son antagónicos. La derrota, en este sentido, no es más que un hecho puntual que no afecta los ideales del perdedor en cuestión. En palabras de Amar Sánchez: “La pérdida es lo opuesto a la resignación, ser perdedor no significa más que ejercer formas diversas de resistencia y triunfar sobre la conformidad del vencedor” (Amar Sánchez 25). La misma crítica argentina distingue a esta figura con la del “fracasado”, el cual, según su caracterización, es un protagonista desencantado, generalmente nihilista, apolítico y cínico frente a la realidad que le rodea. En palabras de Amar Sánchez:

Es necesario insistir en una diferencia fundamental . . . : el perdedor se distancia claramente del fracasado, una figura ya muy reiterada en la narrativa. La literatura se ha ocupado –y se ocupa- con frecuencia de este último tipo de antihéroe . . . En todos los relatos, [los fracasados] han perdido cualquier esperanza, están condenados a destinos sórdidos, el fracaso y la soledad es irreversible para ellos . . . Este tipo de fracasados no tiene casi nunca anclaje político preciso y es una figura en el “borde” de la sociedad. Los perdedores . . . , por el contrario, encarnan propuestas –conductas- que responden en el campo de la ficción a pérdidas políticas producidas en puntuales circunstancias históricas. (Amar Sánchez 74-75)



Tomando como base esta dicotomía conceptual, es mi hipótesis que gran parte de la teoría se ha enfocado más en la faceta del “fracasado” en Bolaño más que en la del “perdedor” (sobre todo en lo que refiere a la “pérdida de valores” anteriormente citada). Ejemplos abundan: Alexis Candia, por ejemplo, postula que en la literatura bolañana se proyecta una “Estética de la Aniquilación” que tiende a “devastar y demoler física y mentalmente” a sus protagonistas, como si de algún modo Bolaño basase su proyecto narrativo en castigar a los seres que lo habitan (Candia, “El ‘Paraíso Infernal’” 34); asimismo, López-Calvo hace énfasis en el supuesto desencantamiento de Bolaño con la izquierda y con los ideales revolucionarios pasados. En sus propias palabras, “Bolaño intentionally undermines his own literary denunciation and even his own traumatic real-life experience to mock indirectly the values of the Chilean (and, by extension, Latin American) Left, as well as the Chilean literature written in and about exile” (López-Calvo, “Flower War” 45).

No creo que este sea el caso en Bolaño, sino más bien todo lo contrario: pues si bien creo que efectivamente hay en Bolaño un desencanto con el proyecto político de la izquierda y su llevada la praxis en el siglo XX, no hay, por ningún instante, una renuncia a los valores que este mismo proyecto representa (ver epígrafe). En el Capítulo 3 y 5, justamente, me explayaré en la dinámica del héroe de Bolaño que se asocia una serie de valores definidos, en ningún momento trastocados. Baste decir por ahora que, si bien en su narrativa hay ejemplos de derrota sin vueltas (Amalfitano en 2666 siendo el más icónico), nos encontramos mayoritariamente con casos que justamente apuntan a la figura del “perdedor” que rescata Amar Sánchez: uno que no resigna sus ideales, que resiste a ser cómplice de la barbarie enmascarada de cultura.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Una excepción notable a este nihilismo interpretativo en relación a Bolaño está presente en el libro *Roberto Bolaño's Fiction: an expanding universe* (2015) de Chris Andrews. En dicha obra, el crítico australiano hace lo que

Eso en relación al concepto de “perdedor”. El sistema teórico postdictadura, ahora bien, es también ampliamente discutible, si bien por razones de espacio lo haré brevemente. Las características de dicha corriente de pensamiento bien pueden ser inferidas por los análisis de Bolaño antes mencionados: una fijación por un pensamiento anti-sistémico, resistente a cualquier clase de generalización; un fracaso político arraigado en su escritura, que deviene, ante todo, el lugar de enunciación de sus teorías; y un favoritismo por los márgenes, por los agentes periféricos de la cultura. Ahora bien, la mayor crítica que se le puede hacer a dicho enfoque (que espero haber representado adecuadamente) es que se siente demasiado cómodo en la periferia – en otras palabras, que está esencialmente *construido* para ser pensado en la periferia. Se deja de lado un posible horizonte teórico estable para dar paso a la desestabilización como fin en sí mismo. Si el poder es intrínsecamente totalitario y censor y reifica todas las relaciones sociales existentes, se dice, es el deber del crítico cultural buscar siempre sus fisuras desde la cual subvertirlo. Hernán Vidal, quien critica la teoría postdictadura chilena, menciona: “In the denunciation of all narratives of human redemption, there is a joy and ecstasy in romantic disillusion and in the theatrical gesture that this generates” (Vidal, “Postmodernism” 305). En otras palabras, hay un idealismo más bien adolescente en la permanencia constante en la periferia: nos encontramos frente a un acto teatral –una *performance*- más que una postura política definida.

Cabe preguntarse sobre cómo lidiaría este discurso teórico (y las micropolíticas asociadas a él) si repentinamente se encontrase en una posición hegemónica. Es en este sentido que el discurso teórico postdictatorial tiene su mayor fisura: el enemigo es claro, el mercado y sus

---

pocos han hecho: elaborar la ética de Bolaño presente en su obra narrativa y poner el *valor* como el concepto primordial para entenderla. Es mi propósito comentar y complementar este punto en los capítulos siguientes.

formas culturales; no obstante, pareciese que todo el aparato contrahegemónico (aquel que rescata la fuerza de lo residual) funciona alrededor de un centro inamovible, un enemigo eterno, una jerarquía neoliberal para no proponer nada más que su desestabilización constante. Pareciese existir un miedo de caer en nuevas categorías “universales”, las cuales, a la larga, podrían transformarse en las tan odiadas conceptualizaciones reificadas a las cuales se combate. El sujeto que busca situarse constantemente en la periferia, en otras palabras, tiene la seguridad de estar siempre del lado contra-hegemónico del discurso cultural; no obstante, por el otro lado, su rechazo a convertirse en un discurso estable le impide convertirse en hegemonía –lo que desemboca en una actitud de “juego” más que una alternativa política concreta.

Ahora bien, a partir de lo que he expuesto, podría fácilmente llegarse a la conclusión de que postulo que la crítica ligada a lo postdictatorial es meramente un espejo de sí misma, una repetición ciega de los mismos preceptos, ciega a su objeto de estudio. No creo que esto sea el caso. Bolaño efectivamente es parte de una generación que sufrió, en lo que corresponde a proyectos de cambio social, una derrota estrepitosa, y la crítica existente ha sido rápida en reconocer la representación en su obra de dicho fracaso. Asimismo, suponer que la obra de Bolaño es una literatura *revolucionaria* (en el sentido en cómo era auto-percibido el realismo social por parte de sus autores, por ejemplo) supondría una lectura ingenua, por ponerlo en términos suaves. La derrota de los proyectos sociales de los sesenta fue, efectivamente, una realidad; asimismo; el apego *ciego* a cierta clase de proyecto político ligado a una revolución política y vanguardista es algo contra lo cual Bolaño constantemente nos pone en guardia<sup>6</sup>. No

---

<sup>6</sup> En relación a esto último, las críticas al actuar de la izquierda política son numerosas en la obra de Bolaño: la intelectualidad chilena de los años de Pinochet (*Nocturno de Chile*) o las purgas de Stalin (*2666*) son sólo una muestra de un amplio espectro. Parafraseando al mismo Bolaño, los sueños pueden tener escondidos en sus párpados el germen de la pesadilla. Me explayaré en esto en los capítulos siguientes.

obstante, desconocer el elemento subversivo en su obra es una lectura que peca de la misma ingenuidad que aquel que supone que el discurso de Bolaño es el portavoz del apocalipsis. El valor frente a la adversidad, concepto que aparece una y otra vez en la obra bolañana, por ejemplo, no ha recibido ni la mitad de la atención que sí ha gozado “el mal”. En otras palabras: en Bolaño no sólo está la derrota; también está la resistencia. No es, como pudiese pensarse, que Bolaño sea el estandarte del fracaso sin vueltas, como tampoco es adecuada una lectura de la vereda contraria (Bolaño como el símbolo de una nueva literatura revolucionaria). Lo que hay en la obra de Bolaño es *tensión*, tensión irresuelta, tensión entre un fracaso histórico que el mismo Bolaño vivió y la semilla del deseo de cambio social que se niega a morir, que se rehúsa a desaparecer (tensión que hallará su expresión en su misma estética, como pretendo demostrar posteriormente).

Quisiese empezar a concluir este apartado citando a Ignacio Echevarría, el cual se refiere a los efectos (retóricos, sociales) que busca producir la obra bolañiana en sus lectores:

Hacer sentir, en el seno del fatalismo que caracteriza la cultura contemporánea, el hueco dejado en su centro mismo por la utopía. Desde este punto de vista, cabe entender la obra entera de Bolaño como el negativo de la pasión utópica. Otra cosa es que de ello se pretenda sacar una lección conservadora que el mismo Bolaño sin duda hubiera impugnado, persuadido como estaba de que el valor de la literatura consistía en sostener vivo el espíritu de la utopía, aun sabiéndola condenada a su incumplimiento. (Echevarría, “Bolaño internacional” 199)

Dicho de otra forma, Bolaño como la anti-utopía, la expresión final de la derrota, postura que, como reconoce el mismo Echevarría, no le hubiese gustado a Bolaño como el *slogan* de su literatura -y no obstante, y pese a las que supongo que son excelentes intenciones del crítico

español y multitud de otros, el aparato teórico no ha hecho más que reforzar, una y otra vez, aquella visión nihilista propia de un pensamiento posdictadura que se basa en la muerte de todo metarrelato y proyección de la obra de Bolaño, consecuentemente, como la síntesis de dicho pensamiento ya bastante conocido del “fin de la historia”. Cabe preguntarse si existe efectivamente alguna diferencia entre dicha crítica académica y aquel movimiento mercantil que denunciaba Sarah Pollack allá por el 2008, en cuanto ambos desembocan en lo mismo: la obra de Bolaño como la anti-utopía que en su germen esconde la futilidad total de un proyecto de cambio social. Si bien desde un ángulo y un recorrido totalmente distintos, el punto de llegada es el mismo.

Ahora bien, la escritura de la presente tesis busca seguir un camino alternativo, poco explorado en el mundo bolañesco: demostrar cómo, *2666*, por medio de su estética, contiene a su vez un modo de conceptualizar lo real-histórico que rompe con la parálisis y el relativismo propios de un trauma postdictatorial; una estética que busca una perspectiva universal desde la cual *juzgar* nuestro presente –porque esencialmente, en el caso de la obra póstuma del chileno, la ética juega un papel primordial: ética que lo *impulsa*, de acuerdo a mi modo de ver, a necesariamente escribir intentando capturar la esencia de un *todo*. En este sentido, y a riesgo de repetirme en demasía, la escritura deviene una respuesta necesariamente ética frente a nuestra contemporaneidad.

#### 1.4 BOLAÑO GLOBAL

Quisiese volver, antes de proseguir, a la aseveración de Patricia Espinosa con la cual di partida a este capítulo: "es necesario re-politizar a Bolaño". A esta aseveración, con la cual estoy de

acuerdo de forma absoluta, le añadiría una interrogante: *¿politizar a Bolaño cómo?* Cabe preguntarse cómo la estética de Bolaño supone, efectivamente, una respuesta consciente a la conceptualización (cultural, social) del siglo XXI.

Mi hipótesis es que Bolaño busca una obra literaria que aspira a la representación de una visión del todo, incluso si este proyecto, según sus propias palabras, es imposible de ser logrado por un medio como el literario<sup>7</sup>. Quisiese dejar en claro la anterior aseveración para que no sea malentendida: no es que la búsqueda del todo sea *abandonada* y Bolaño se solace en un escepticismo general hacia cualquier clase de representación; Bolaño, aún a sabiendas que la representación de una totalidad *absoluta* es una fantasía inalcanzable, asume dicha batalla de todas formas –no hay resignación, sino, más bien, aceptación de un desafío con arrojo firme, temerario. En este sentido, la estética de *2666* se alinea con su propia concepción del oficio literario: “La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente, sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Braithwaite 98).

Ahora bien, la noción de *totalidad* que introduzco es algo que ya ha sido introducido en el mundo crítico en relación a Bolaño<sup>8</sup> –de hecho, podría considerarse una especie de lugar común a la hora de referirnos a *2666*. La cantidad de críticos que refieren a la totalidad presente

---

<sup>7</sup> De hecho, solamente escritores anteriores a nuestra época Moderna (con mayúsculas) serían capaces de concebir tal ilusión.

<sup>8</sup> Si bien muchas veces no es concebida con el mismo nombre: “globalidad” o “mundialidad” son dos términos que han sido usados, en el caso de la crítica existente sobre *2666*, como sinónimos que refieren al intento de representación de una totalidad. Para el caso de mi análisis, hasta que sea explicitado lo contrario, los usaré de forma equivalente.

en la obra póstuma de Bolaño es numerosa<sup>9</sup> -no obstante, un trabajo serio que se profundice en explicar exactamente qué es de lo que hablamos cuando se habla de “totalidad” en 2666 es algo que sorprendentemente aún está al debe. La mayoría de los trabajos académicos se contentan con mencionar que Bolaño aspira a una representación del todo; sin embargo, qué es lo efectivamente se entiende por totalidad (o “globalidad”) y, asimismo, una aproximación crítica que intente dilucidar el *porqué* se la aspira son áreas en las que hay un notorio vacío.

No obstante, decir que no existen intentos incipientes de explicar la “globalidad” o “totalidad” de Bolaño sería faltar a la verdad. Uno de los intentos más explícitos, a mi parecer, es *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* de Wilfrido Corral, cuyo título (el cual hace referencia directa a una pretendida literatura mundial, además de su condición de *nueva*) resulta, a fin de cuentas, más engañoso que descriptivo. Tal como expliqué unos renglones más arriba, dicha obra se preocupa más bien en el proceso de recepción crítica de Roberto Bolaño en Estados Unidos y en Europa –en otras palabras, cómo Bolaño ha sido leído en las regiones metropolitanas, especialmente anglosajonas. En cuanto a qué es lo que refiere Corral cuando menciona “literatura mundial”, como bien ha señalado Ignacio Echavarría, no pasa más allá de vagas indeterminaciones:

Resulta difícil, a partir de la lectura de *Bolaño traducido*, hacerse una idea ni del contenido ni de los alcances de esa “nueva literatura mundial”, a la que el subtítulo alude. Se superponen al respecto afirmaciones demasiado vagas, tales como, muy al principio, esa conforme a la cual la “nueva literatura mundial” no sería “la misma en que creían nuestros abuelos o padres académicos, sino la que reconstruye modelos de identidad y

---

<sup>9</sup> Por mencionar sólo a algunos: Elmore (2008), Solotorevsky (2012), Levinson (2009), entre muchos otros.

patrones novelísticos sin límites, desde una exterioridad nebulosa, liberada de dependencias políticas y nacionales (p.9)". (Echevarría, "Bolaño internacional" 179)

Eventualmente, en la lectura de la obra de Corral se nos revela que gran parte de su concepción de una "literatura mundial" está basada en la conceptualización que hace John Pizer en su libro *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice* (2006), en la cual se discute el concepto de *Weltliteratur* acuñado por Goethe y las modificaciones que ha experimentado dicho concepto a través del paso del tiempo. En las palabras de Pizer, el estatus de la literatura mundial en nuestra contemporaneidad sería el siguiente: "Deterritorialized, 'word literature' is increasingly coming to signify works with an *immanently* global character rather than indicating the canonic 'great works' supposedly representative of the best creations, over time, that this planet's men and women of letters have produced" (Pizer 78). En otras palabras, una literatura cuya temática no está ligada a una región específica, sino que posee un código cultural (el pretendido "carácter global") que puede ser abordado por cualquiera. Dicha noción (siempre siguiendo a Pizer) se opondría a la literatura mundial como tradicionalmente ha sido concebida desde las metrópolis: como la construcción de un canon *internacional* que contiene en su selección autores representativos de otras naciones que no pertenecen a los centros de producción cultural tradicionales (Europa y, posteriormente, los Estados Unidos).

Cabe destacar un par de alcances: tanto en su concepción original como en la significación que ha llegado alcanzar en nuestra contemporaneidad, la idea de una "literatura mundial" pasa por una concepción pedagógica que tiene como centro implícito el mundo anglosajón y su correspondiente proceso de canonización literario (canon compuesto, principalmente, por autores provenientes de Europa o Norteamérica). Es así como, por ejemplo, para que un curso de literatura alcanzase el apodo "mundial" en décadas anteriores (según



comenta Pizer), sólo era necesario que estuviese compuesto de una selección de autores “del resto del mundo” -los cuales, indudablemente, no eran (auto)percibidos como “globales” en sus propias zonas de producción. Asimismo, y en segundo lugar, y siguiendo la definición *contemporánea* de Pizer en cuanto a una literatura mundial “desterritorializada”, suponer que un escritor es meramente global por situar sus historias *más allá* de su región en particular es una definición bastante pobre de su pretendida mundialidad. Más que cualquier estética en específico, pareciese ser, la “globalidad” a la que Pizer se refiere pareciese definirse por rasgos meramente temáticos, caracterización que, en mi perspectiva, peca de superficial. ¿Basta ser de Latinoamérica y escribir sobre Europa (o viceversa) para ser instantáneamente un autor “mundial”? ¿Basta que un personaje de una novela cruce una frontera para ser considerado “desterritorializado”? Volveré a este punto posteriormente.

A lo anterior cabe agregar lo siguiente: a partir de las afirmaciones de Corral, se subentiende que la “globalidad” de Bolaño no es un fenómeno único, sino, más bien, un sentimiento generacional, y uno reciente. Dicho pensamiento que es compartido por otros críticos: Chiara Bolognese, por ejemplo, menciona en su libro *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño* (2010) como el escritor chileno pasó a simbolizar “la figura de un padre” para una camada de escritores contemporáneos<sup>10</sup> que buscaron (y buscan) desprenderse de la etiqueta de “latinoamericanos” o “hispanos”:

El enfoque de este grupo no pretende retomar los temas del pasado, sino que trata de hacer una literatura que corte con los aspectos míticos de este: los escritores de este período ya no aspiran a hacer la revolución, puesto que de ella han salido derrotados,

---

<sup>10</sup> Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán, Santiago Gamboa, Jorge Volpi e Ignacio Padilla son los nombres que Bolognese nombra cuando se refiere a aquella mítica reunión en Sevilla donde los preceptos literarios de dicha generación fueron definidas en conjunto.

como algunos de los protagonistas de sus historias. Ya no son los autores de las utopías; la literatura hispanoamericana actual marca justo el paso “de la ilusión al desencanto, del ímpetu a la resignación”. Han utilizado algunos ingredientes de la producción de los padres, pero ellos ahora están construyendo un camino distinto. Reivindican el derecho a no hablar exclusivamente de Hispanoamérica en sus ficciones, aspirando a hacer literatura con las cuestiones que consideran más urgentes. Se trata de historias que nada tienen que ver con el realismo mágico, las supersticiones y los tópicos latinoamericanos, y que más bien reflejan y se acercan a la idea actual de mundo como aldea global. (Bolognese 48)

Muchas cosas podrían decirse del apartado anterior, pero sólo me abocaré a lo que nos corresponde (por ahora): la globalidad. En primer lugar, la generación descrita por Bolognese (como ella misma menciona en otro lugar) estaría tratando, en primer lugar, de desmarcarse conscientemente del *Boom* latinoamericano que aún pesa, como es sabido, en la recepción mundial de nuestra literatura. En definitiva, la descripción aquí citada de las nuevas motivaciones de la generación hispanoamericana contemporánea estaría, inexorablemente, construyéndose en oposición a lo que sus miembros consideran que simboliza la producción de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, entre otros; una producción, de acuerdo a sus palabras y a las de Bolognese, “regionalista”, inundada de “realismo mágico” y “supersticiones”, entre otros calificativos. Pues bien, suponer que la literatura del *Boom* es regionalista, en el sentido que se aboca a la descripción de una región en particular como si esta estuviese *aislada* del resto del mundo y poseyera una serie de características puras, no contaminadas por el “mundo exterior”, es un error conceptual. Tanto *Cien Años de Soledad* (1967) como *Rayuela* (1963), por mencionar a la pasada dos de las novelas más importantes de

la producción latinoamericana de los años sesenta, tienen en su substrato más profundo marcada a fuego la relación política, cultural y social entre nuestro continente y la intervención extranjera<sup>11</sup>. Y si vamos más atrás, veremos que la relación de nuestro continente y el resto del mundo tampoco está ausente, en cuanto una Novela de la Tierra como *La Vorágine* (1924), por mencionar una obra importantísima que poca relación guarda con el *Boom*<sup>12</sup>, tiene arraigado en su relato la relación mercantil de exportación del caucho hacia un receptor extranjero (exportación que detona todo el escenario social que presenciamos como lectores). Es más: desde las primeras cartas de Colón, inicio de lo que podría considerarse “nuestra” literatura, la producción literaria de nuestro continente siempre ha estado ligada con un “más allá” que tiene injerencia directa en nuestros procesos sociales, políticos y culturales. Hablar de Hispanoamérica siempre ha sido hablar sobre lo impuro, sobre la mezcla, sobre la influencia de lo extranjero y su confluencia con lo autóctono, sobre el colonialismo, sobre el poscolonialismo y un largo etc; nuestra producción literaria, en consecuencia, y desde el principio de la historia occidental de nuestro continente, ha sido siempre, bajo estos términos, “mundial”. Dicho de otra manera: la *aldea global* a la cual se refiere Bolognese siempre ha estado presente –ya sea de manera implícita o explícita en nuestra producción literaria – y si todo nuestro arte es efectivamente “global” desde sus inicios, pues bien, es lo mismo como si no lo fuese en absoluto, en cuanto el mismo concepto “global” deviene una categoría vacía: como criterio diferenciador, como rasgo original propio de una generación nueva -o de una literatura latinoamericana en particular- simplemente no satisface.

---

<sup>11</sup> Para qué mencionar el episodio de la *United Fruit Company* en el caso de Márquez o relación París-Buenos Aires que se insinúa en la novela de Cortázar, por sólo mencionar dos de las situaciones más evidentes y explícitas dentro de los mismos textos.

<sup>12</sup> Aunque ese es otro tema a debatir.

Ahora bien, si Bolaño es efectivamente un autor “global” (como creo que es) se requiere necesariamente una definición más apropiada de lo que significa ser uno. Un intento más reciente de explicar la globalidad de Bolaño es aquel que efectúa Héctor Hoyos en su libro *Beyond Bolaño* (2015), en donde sitúa la obra del escritor chileno (tal como Bolognese y Corral, aunque con énfasis en distintos nombres) como parte de una nueva generación latinoamericana con una sensibilidad “global”<sup>13</sup>. En qué consiste la “novela global” es algo que Hoyos rehúye definir de forma consciente en vistas de evitar una descripción que *restrinja* las posibilidades de una estética naciente; no obstante, reconoce que la literatura latinoamericana contemporánea (cuya gestación, según él, se produce desde una etapa tardía de la globalización post 1989) es, según su perspectiva, aquella que tiene un “posicionamiento global” que trasciende las fronteras nacionales (la cual vendría siendo la misma forma en cómo Pizer la concibe) y que al mismo tiempo funciona como un mini-*Aleph* en sí misma. En sus propias palabras:

Contemporary Latin American literature is emerging and combative, but it is not particularly keen on nationalism. In a peculiar, sublated return to Jameson, one could say it trades national allegories for global allegories. However, inspired by Borges, these are negative allegories, in that they signal their own impossibility and the limitations of the written word. In their recursivity, they postulate a dynamic, non-reified relationship between the local and the global, and across any other bipolar, center-periphery structure. (Hoyos 190)

Según la perspectiva de Hoyos, entonces, la literatura global posee una fuerza alegórica que busca un retrato *dinámico* de historias, espacios y culturas a escala mundial al mismo tiempo que

---

<sup>13</sup> Los nombres elegidos por Hoyos son Roberto Bolaño, Diamela Eltit, César Aira, Chico Buarque, Fernando Vallejo, Mario Bellatin y Jorge Volpi, entre otros.

reconoce sus propias limitaciones en su condición de escritura. Qué herramientas utiliza para alcanzar dicha fuerza alegórica es algo, asimismo, notablemente heterogéneo: pues Hoyos describe desde la presencia de supermercados en la ficción reciente como un elemento alegórico del neoliberalismo reinante hasta la cultura del narcotráfico como signo de una cultura transnacional (sólo dos elementos aquí mencionados entre muchos, muchos otros).

Ahora bien, en relación a lo que nos concierne, Hoyos elige *La literatura nazi en América* (1996) en vistas de comprobar el carácter global de la obra del escritor chileno. Su hipótesis consiste en una reflexión en torno al fascismo como fenómeno mundial: Bolaño, al situar lo propiamente *nazi* en un territorio foráneo (es decir, americano), estaría subrayando la transnacionalidad del fascismo y su condición histórica *mundial*; o, en otras palabras, lo nazi no necesariamente circunscrito a territorio europeo, sino que inscrito a una tradición histórica global en donde todo lector “mundial”, si así podemos llamarle, puede aproximarse y reconocerse debido a la existencia de un código cultural compartido (o en palabras de Hoyos, un “imaginario colectivo global”). El punto de fondo está en acentuar cómo la literatura global dialoga con ciertos eventos y procesos históricos que ya no pueden ser considerados “regionales”, sino que estos últimos (tales como las Guerras Mundiales) tienen repercusión a escala global. La literatura latinoamericana global, entonces, y siguiendo el razonamiento de Hoyos, estaría reclamando -por medio de su aproximación al fascismo- su lugar dentro de la historia oficial, canónica (a la que comúnmente llamamos “universal”), como un agente activo y como una entidad dotada *con voz propia* para referirse a fenómenos que tradicionalmente son vistos como propios de la metrópoli (ya sea de forma cultural, intelectual o histórica). En palabras del crítico colombiano: “By claiming the centrality of Nazism in *global imagination*, such narratives position Latin America literature *within* contemporary discussions on the legacy of the Second World War, raising

provocative questions about *the proprietary relations of local historical memory in globalized times*” (Hoyos 26, mis cursivas).

Ya establecido esto, resulta difícil comprender por qué Hector Hoyos decide enfocarse en *La literatura nazi en América* en vez de *2666* (o incluso *Los Detectives Salvajes*) a la hora de hablar sobre su pretendida globalidad -sobre todo cuando es evidente (como lo demuestran breves pasajes de su obra) que Hoyos *sí* posee una lectura de la obra póstuma del escritor chileno. Asimismo, como es bien sabido, *2666 también* se aproxima al fascismo presente en *La literatura nazi* (quizá de forma cercana, más brutal), sin contar además que un intento de elaborar un “sistema-mundo” (Wallerstein) via una producción estética tiene más resonancia en la primera novela que en la segunda. No obstante lo dicho, se agradece la iniciativa de Hoyos por efectivamente acercarnos a una definición de una *estética* global en la obra del escritor chileno – no poniendo tanto énfasis en su recepción mundial (como es el caso de Corral, por ejemplo) sino enfatizando rasgos estéticos *en* la obra misma que pudiesen darnos signos de una pretendida mundialidad.

Sentado esto, quisiera abrir un pequeño paréntesis en relación a la llamada “literatura mundial” y los debates que esta suscita. Pues la discusión en torno a esta (reactivada hace algunos años por la propuesta crítica de Pascale Casanova) pareciese ser un problema que se encuentra más cercano a terrenos sociológicos que estéticos: la crítica francesa, en su ya famoso *La République Mondiale des Lettres* (1999) se preocupa mayoritariamente de la circulación, recepción y jerarquización de la producción cultural alrededor del globo y cómo las metrópolis influyen de forma activa en su capital cultural; no obstante, la estética del “sistema-mundo” pareciese ser, irónicamente, un debate que no siempre concierne a cualquiera que esté interesado en la llamada “literatura mundial” más que de pasada. Pues cabe destacar que no es lo mismo

analizar una obra artística dentro de los parámetros de circulación cultural a escala global que hacer una lectura de una obra que, en sí misma, intente alegorizar el todo.

Quizá esto, volviendo al análisis de Hoyos, sea la mayor debilidad de su análisis crítico: pues los rasgos propiamente “globales” que el crítico colombiano identifica en la emergente generación latinoamericana lindan entre estéticas que efectivamente intentan alegorizar una totalidad con otras que son más bien sintomáticas de nuestro período de globalización. Me explico: tomando el ejemplo del fascismo presente en *La literatura nazi* antes mencionado, su “reapropiación” por parte de la literatura latinoamericana reciente efectivamente puede interpretarse como un intento por dialogar con fenómenos que tradicionalmente son considerados “globales”; no obstante, de ahí a simbolizar el intento por alegorizar una totalidad, hay un paso, y grande, pues el fascismo en sí sólo es un fenómeno mundial *dentro* de una historia y contexto mayores. En este sentido, la *conciencia* de un fenómeno global (y su representación) no es lo mismo que el intento de proyección de una totalidad en una obra de arte.

Otro ejemplo para ilustrar la misma problemática (y para no constreñirse estrictamente a Bolaño en este dilema) es cuando Hoyos toma la representación del supermercado en *Mano de Obra* (Eltit, 2002) como un intento de alegorizar la dinámica económica/cultural/social del siglo XXI. Su interpretación, a mi parecer, es indudablemente convincente; no obstante, de ahí a proponer la figura del supermercado como incontestablemente alegórica en todas las producciones latinoamericanas pertenecientes a la llamada “literatura global” tiene la misma equivalencia que postular que todas las representaciones de castillos en el siglo XII estarían alegorizando la dinámica socioeconómica de la Edad Media. Hoyos erra cuando busca proyectar un recurso estético de una obra en específico como característico de una pulsión alegorizadora de toda una generación; confunde la reapropiación de un espacio simbólico por parte de una estética

en particular (Eltit) como una búsqueda de la representación del todo por parte de la llamada “literatura global” en general.

Pues bien, se preguntará mi lector, ¿a qué quiero llegar con esto? En pocas palabras, en recalcar cómo hay ciertos elementos presentes en la producción cultural latinoamericana reciente (tales como el fascismo) que indudablemente funcionan como *índice* de un proceso de globalización que, valga la redundancia, las engloba; no obstante, su presencia en una estética contemporánea no necesariamente quiere decir que siempre se busque conscientemente ilustrar dicho proceso de globalización en su cabalidad: *es meramente un efecto sintomático* de una producción estética en nuestros tiempos globalizados. A veces, un supermercado es solo un supermercado.

Llegado a este punto, me parece indispensable adelantar una necesaria distinción: globalidad y totalidad. La primera la entiendo como un fenómeno cultural, político y económico que nos retrae, metonímicamente, a un período histórico específico: la *globalización*; la totalidad, por el contrario, y por lo menos en su representación estética, la entiendo como la representación de un sistema de relaciones interconectado que en su conjunto es percibido como una unidad. Profundizaré en dicha distinción en el próximo capítulo. Por ahora, baste decir que la “globalidad” de la que aquí se ha discutido cae, mayoritariamente, en la primera definición, si bien a veces se la confunde con la segunda; es decir, los rasgos “globales” de una obra artística muchas veces se han interpretado como rasgos “totalizadores” sin que necesariamente una cosa corresponda con la otra. Consecuentemente, de acuerdo a la distinción que acabo de hacer, es perfectamente posible la concepción de una novela total que intente capturar el *zeitgeist* de la globalización (como creo que es, a grandes rasgos, el caso de *2666*); no obstante, también es



posible hacer una novela con rasgos “globales” sin que necesariamente sea esta última una novela total.

Para ir concluyendo este apartado (y de paso, este capítulo), algunas reflexiones finales en torno a la llamada “literatura mundial” (o “global”) y las problemáticas que este término acarrea a la hora de guiarnos para un análisis de la totalidad presentada en *2666*: primero, tal como espero haber explicitado, las interpretaciones que se manejan hasta el momento fallan por ser excesivamente generales e imprecisas (y reduccionistas en lo que refiere a la trascendencia de la literatura latinoamericana anterior), al punto de que cualquier escritor, con un mínimo de esfuerzo (y con un poco de suerte en relación a sus circunstancias espaciales e históricas) puede alcanzar el estatus de “mundial” sin mayores complicaciones. Segundo, el mismo término “mundial” muchas veces esconde una asimetría relacionada con fijación por la historia de las metrópolis: para tomar el ejemplo del fascismo previamente mencionado, su reapropiación por parte de un sector de la producción latinoamericana supone en última instancia que los procesos “universales” solo ocurren en Europa –y que nosotros, al hablar de ellos, devenimos de alguna forma “globales”. No obstante, y como podrá suponerse, no se habla de una hipotética literatura europea “global” que se refiera a distintas partes del mundo, pues, como el mismo Hoyos reconoce, “‘global Latin American’ is asymmetric in ways that, say, ‘global French’ is not” (Hoyos 22)<sup>14</sup>. Finalmente, y en último lugar, queda destacar como el término “global” o “mundial” (usados muchas veces de manera equivalente) es ambigüo en uso, en cuanto puede

---

<sup>14</sup> La queja del historicismo universal expresada por Chakravarty encaja a la perfección con este dilema. De acuerdo a sus propias palabras: “‘Europe’ remains the sovereign, theoretical subject of all histories, including the ones we all ‘Indian’, ‘Chinese’, ‘Kenyan’, and so on. There is a peculiar way in which all these other histories tend to become variations on a master narrative that could be called ‘the history of Europe’. In this sense, ‘Indian’ history itself is in a position of subalternity; one can only articulate subaltern subject positions in the name of this history. (Chakrabarty 27)

connotar a) simplemente la existencia de una literatura inscrita en la “república de las letras” a la cual se refiere Pascale; en este sentido, no hay particularidad alguna en su “mundialidad” más que su existencia misma en un sistema de circuitos y relaciones culturales jerárquicas a escala global; b) o bien una obra artística que tenga rasgos “globales”; es decir, una estética con rasgos discursivos que refieran metonímicamente a nuestro proceso contemporáneo de globalización y proyecten un “imaginario global compartido”; c) o finalmente, globalidad en una estética en el mismo sentido que se entiende la idea de una *novela total* –idea que, a mi gusto, es la más interesante y de la que poco o nada se ha hablado en relación a *2666*. Procuraré hacer esto en el próximo capítulo.

Hay que releer a Bolaño otra vez.

## 2.0      **CAPÍTULO 2: LAS PARTES Y EL TODO**

*Cuando desperté, seis horas después, estaba fresco y descansado y con ganas de seguir leyendo o releendo (o adivinando, según fuera el idioma de la revista), cada vez más involucrado en la historia de Wieder, que era la historia de algo más, aunque en ese entonces no sabía de qué. Una noche incluso tuve un sueño al respecto. Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado! pero no a bordo del galeón sino a borde de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de El bebé de Rosemary, de Polanksy. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo.*

Roberto Bolaño, *Estrella Distante*

### 2.1      **INTRODUCCIÓN**

El objetivo del capítulo anterior fue de, en primer lugar, bosquejar lo que el discurso crítico ha dicho de la obra bolañana a grandes rasgos; y en segundo, hacer un análisis del concepto de totalidad que ha sido trabajado hasta el momento. Éste capítulo pretenderá bosquejar las bases

estructurales a partir de las cuales se proyecta la forma en cómo se concibe dicha totalidad. A riesgo de sonar antediluviano, un análisis estructural -antes que temático- es de suma necesidad antes de empezar a analizar las proyecciones de sentido que *2666* despliega; empero, no es mi propósito hacer una distinción entre la forma y el fondo (distinción que ya ha sido desmantelada por la academia hace un largo tiempo), sino todo lo contrario: justamente proponer cómo la estructura y estética de la novela misma tienen un rol preponderante a la hora de referirnos a ella como una obra de arte que, dentro de su misma fragmentariedad, propone una visión de mundo coherente y consistente.

## 2.2 2666: ¿“MONUMENTALIDAD” MANIQUEA?

Empecemos con lo más obvio, *de qué trata la novela*, pues nunca está demás hacer una recapitulación. *2666* se encuentra dividida en cinco partes, cada una narrando una “historia” particular (si bien se discutirá más adelante si dicho término es apropiado en estas circunstancias): la primera parte refiere la odisea de cuatro críticos europeos especialistas en Archimboldi, escritor alemán, y cómo su búsqueda por encontrarle les llevará eventualmente a Santa Teresa, ciudad fronteriza mexicana; la segunda parte es aquella que trata sobre Amalfitano, profesor chileno de filosofía de la misma ciudad, y la descripción del auge paulatino de su demencia; la tercera es la parte de Fate, periodista de una revista que lidia con temas sociales ligados a la resistencia político-cultural afronorteamericana, y su viaje hacia Santa Teresa para cubrir una pelea de box; la cuarta parte es la de los crímenes (indudablemente la más famosa), en la cual, a la vez que se nos presenta un largo y agobiante registro de los cadáveres de las mujeres asesinadas de Santa Teresa, se entrecruzan historias de judiciales, narcotraficantes y personajes

varios; finalmente, todo cierra con la parte de Archimboldi, el escritor alemán: su infancia, juventud, experiencia en la Segunda Guerra Mundial y su eventual transformación de un escritor de renombre.

Para empezar nuestro análisis, es sumamente necesario que delimitemos la naturaleza de nuestro objeto de estudio –y si es, ciertamente, comprensible como una unidad *singular* (esto es, *una* novela y no cinco) más allá de su presentación de acuerdo a criterios extraliterarios (o en otras palabras, editoriales, e incluso -como algunos han insinuado- mercantiles). A pesar de lo dicho, no obstante, me parece imprescindible detenerme en aquellos de forma breve ante la condición de *2666* como obra póstuma: pues el problema de las intenciones originales del autor, la condición de obra “inacabada” de *2666* y su posterior edición por parte de la editorial Anagrama son todos factores a considerar a la hora de hablar de esta novela como el producto literario con el cual estamos familiarizados hoy en día (y, dicho sea de paso, de la pretendida totalidad que intento dilucidar en ella).

En relación a la concepción de *2666* como una obra singular, me remito a las acotaciones de Echevarría en la primera edición de la novela en cuestión: “Bolaño, él mismo excelente cuentista y autor de varias nouvelles magistrales, se jactó siempre, una vez embarcado en la redacción de *2666*, de habérselas con un proyecto de dimensiones colosales” (“Nota” 1122). Dicho proyecto, como el mismo Echevarría explicita, asumiría el nombre de “2666” en los apuntes de Bolaño, obra que, como el escritor chileno anotaría, tendría un “centro oculto” que serviría como punto de fuga en relación a las distintas partes. Ahora bien, estas simples aseveraciones deberían bastar para desmoronar la insinuación (inútil, según mi perspectiva) que *2666* fue originalmente concebida como cinco novelas independientes en vez de una sola -pues si bien es cierto que ya hacia el final de su vida Bolaño eligió su publicación de forma separada, lo

siguiente correspondió a motivos económicos forzados por su precaria condición de salud. En palabras de Echevarría:

Conviene advertir . . . que en esta intención se interpusieron consideraciones de orden práctico...: ante la cada vez más probable eventualidad de una muerte inminente, a Bolaño le parecía más llevadero y más rentable, para sus editores tanto como para sus herederos, habérselas con cinco novelas independientes, de corta o mediana extensión, antes que con una sola descomunal, vastísima, y para colmo no completamente concluida. (“Nota” 1121-1122)

Irónicamente, aquellos que conciben a *2666* como víctima una estrategia editorial de “monumentalización”<sup>15</sup> para un mayor éxito comercial se encuentran en la vereda opuesta del dilema: más bien, la publicación de la novela como cinco novelas separadas fue concebida por el propio Bolaño *justamente* por la perspectiva de una rentabilidad económica prolongada –un criterio netamente práctico y por qué no decirlo, perfectamente justificable -y no, por ejemplo, como Eduardo Jiménez postula, por una pretendida filosofía idealista que “repulsa de la monumentalidad y ... repulsa de la totalidad en todas sus formas”.

Si a esto le sumamos el valioso precedente de *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), obra inédita y póstuma que presenta una multitud de personajes y temas que posteriormente serán profundizados en *2666* (al punto de que *Sinsabores* podría considerarse una versión preliminar de la última), entonces el “misterio” ya no es misterio: Amalfitano, Rosa y Archiboldi, personajes todos presentes en *Sinsabores*, ya estaban concebidos dentro de una misma *unidad narrativa* desde su origen –unidad, por decir un ejemplo obvio, distinta a la de *Los*

---

<sup>15</sup> Ver, a modo de ejemplo, “En contra de la monumentalidad de *2666* de Roberto Bolaño” (2013) de Eduardo Jiménez.

*detectives salvajes* o cualquiera de sus novelas cortas anteriores. Como consecuencia de este factor y los anteriormente mencionados, entonces, pierde fuerza la idea de que *2666* es una creación frankensteiniana fruto de la manipulación maniquea por parte de la editorial.

Ahora bien, no es mi propósito hacer un análisis genético de *2666* –simplemente empezar mi análisis tomando como punto de partida el hecho de que fue concebida desde sus inicios *como una unidad*. No obstante, a pesar de lo dicho, la percepción fragmentada, tal como he expuesto en el capítulo anterior, se considera una piedra angular en la estética bolañesca. Para reiterar el pensamiento de Espinosa citado anteriormente: “es esta una escritura que violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único y desconocido. El juego: el fragmento que pervierte la obra, que la desecha como totalidad, pero que también la desea” (“Estudio preliminar” 22). No por nada la duda sobre si esta novela es una o cinco es algo que efectivamente *existe*: pues la misma escritura nos invita a pensarla como una recolección de fragmentos sucesivos –y no me refiero con esto último sólo a la división de *2666* en cinco partes, sino los múltiples y reiterados pequeños episodios narrativos que se intercalan con los mayores a lo largo de sus cinco secciones. La interrogante que surge entonces es si efectivamente podemos considerar *2666* como una obra *singular*, al estilo de las obras totales y fragmentarias de principio de siglo XX (Joyce, Mann); pues, a pesar de las intenciones de Bolaño (las cuales, como espero haber expuesto brevemente, era escribir *una* novela) la pregunta si el escritor chileno logra efectivamente construir una columna vertebral que englobe la descomunal serie de fragmentos en un todo cohesionado es algo que debe ser tomado en cuenta.

A lo anterior, me atrevo a adelantar mi respuesta bajo la forma de una dicotomía: la respuesta corta es no; la larga, sí. La paradoja irresoluble entre dos polos, partiendo en este caso por la tensión entre el concepto de fragmento y unidad, es algo que a continuación me propongo

a dilucidar –tensión que, en última instancia, será fundamental para el concepto de totalidad que iré esbozando a lo largo de este capítulo y el siguiente.

## 2.3 LA UNIDAD VERSUS EL FRAGMENTO

### 2.3.1 Lo fragmentario

El fragmento, de acuerdo a la definición de Marchese y Forradellas, es un “trozo perteneciente a un texto mayor que se nos presenta aislado por alguna razón” (181). Un texto fragmentado, consecuentemente, es entonces un corpus discursivo en el cual están presentes numerosas partes cuyo marco (conceptual, argumental, estructural, etc.) se encuentra ausente o bien no es explícito. Ahora bien, *2666* fue escrita en un contexto sociocultural donde la fragmentación, como concepto aislado, no era (ni sigue siendo) algo nuevo: ya teóricos tales como Lyotard (1984), Harvey (1989) y Jameson (1991) ya la habían identificado como un rasgo constituyente de la producción estética que ellos llamaron posmoderna. Asimismo, si la fragmentación, como concepto *per se*, es algo que ya arrastraba el mismo concepto de *lo moderno* (Paz 1990), cabe preguntarse, entonces, cuál es la particularidad de la escritura fragmentada de Bolaño; en otras palabras, preguntarse si efectivamente es algo que *destaca* ya sea en relación a la tradición literaria existente o bien la escritura de sus contemporáneos. Para ello, es fundamental revisar qué es lo que entendemos por una *novela* propiamente tal y ver cómo Bolaño juega con los rasgos que comúnmente entendemos como constituyentes del género narrativo.

La mejor forma de hacer lo anterior es ir directamente a *2666* para luego sacar conclusiones. Tomemos como punto de partida un episodio específico que ocurre a principios de



La Parte de los Críticos: Morini, uno de los estudiosos de Archimboldi a partir de la cual esta Parte gira, decide hacer un viaje repentino a Londres, aparentemente sin ningún motivo en particular. Si bien comparte momentos con Liz Norton (otra experta en Archimboldi), pasa muchos de sus momentos solo, paseando y meditando por la ciudad. Uno de aquellos paseos lo lleva hacia el Hyde Park, donde un vagabundo se le acerca e inicia lo que podría llamarse, grosso modo, una conversación. Sin mayores preámbulos, el mendigo le narra de su experiencia previa como trabajador en una fábrica de tazas con mensajes “divertidos” (ej: “*Ja ja ja, es la hora de mi coffee-break*”) y cómo la modernización de las tazas (con imágenes y mensajes más sofisticados) había terminado por destrozar su espíritu y por forzarle a la renuncia. Posteriormente (y de modo bastante brusco), el mendigo le pide a Morini que lea en voz alta los nombres de las recetas del libro que este último sostiene en sus manos –recetas de cocina escritas nada menos que por Sor Juana Inés de la Cruz. Morini accede a la petición del mendigo hasta darse cuenta que éste se ha dormido mientras él recitaba. El episodio termina con Morini alejándose del Hyde Park, sin ninguna clase de monólogo interior o intervención por parte del narrador que pudiese iluminarnos en torno al sentido del episodio en cuestión.

Ahora bien, consideremos brevemente los dos arcos narrativos principales de La Parte de los Críticos: 1. el triángulo (aunque, si consideramos la participación latente de Morini, *cuadrado*) amoroso entre Norton, Pelletier y Espinoza; y 2. la búsqueda de Archimboldi por parte de los críticos en la ciudad de Santa Teresa. Lo que inmediatamente salta a la vista, por tanto, es la condición de *exceso* del episodio anterior en relación a los arcos narrativos principales –pues el fragmento antes descrito, a primera vista, no pareciese aportar de modo alguno al desarrollo de los dos pilares narrativos antes mentados. La conclusión más evidente, entonces (y la más fácil), sería catalogar al fragmento anterior como un derroche, un exceso

(término que teorizaremos más adelante) que no tiene motivo ulterior más que su presencia misma. Dicha aseveración y sus implicancias son lo que me propongo a dilucidar a continuación.

Una breve acotación, necesaria antes de proseguir: en primer lugar y antes que nada, podría argumentarse que dicha presencia de un fragmento que no alimenta los arcos narrativos principales correspondería a la condición de obra *póstuma* de *2666* ya mentada y la quizá (muy real) falta de tiempo por parte del propio Bolaño en relación a la edición de su texto (en otras palabras, la posibilidad de que el escritor chileno no hubiese pulido su obra de forma suficiente y la presencia de un fragmento como el anterior debiese su existencia a una negligencia autorial forzada por las circunstancias más que a una idea previa de Roberto Bolaño). No obstante, hay buenos motivos para dudar de lo anterior, y es aquí donde es particularmente útil volver a la obra anterior del narrador chileno: pues novelas tales como *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* (1999), por poner dos ejemplos entre muchos, presentan una estructura episódica y resquebrajada que se acerca a la estética del fragmento antes descrita (una que aboga por el exceso, por el derroche de significantes, por la subversión de normas genéricas)<sup>16</sup>. Esta “estética de la digresión”, no pareciese ser, entonces, la excepción en Bolaño, sino la norma.

No obstante, cabe preguntarse cómo destaca *2666* en cuanto a su fragmentación en relación a la obra bolañana anterior –o en otras palabras, si su naturaleza fragmentaria funciona con la misma lógica en todas sus novelas. Comparemos, a modo de ejercicio, *2666* con su más inmediato contendor en términos de grandeza literaria: *Los detectives salvajes*. Dicha novela, por ejemplo, puede ser fácilmente clasificable como una novela que apunta a la percepción de una serie fragmentada: el desarrollo de la diégesis nos es presentada de forma alterada; los saltos

---

<sup>16</sup> Con respecto a *Estrella Distante* y un estudio que analiza de forma concisa dicha naturaleza digresiva y constantemente derivativa, refiérase a María Paz Oliver, “Digresión y subversión del género policial en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño” (2012).

temporales (el más importante: el quiebre que ocurre a mitad de la novela que da paso a una serie de testimonios personales que se extenderán por un período cronológico de más de veinte años) conducen a un trabajo activo por parte del lector para reconstruir una historia *linear*. No obstante, una vez avanzada la lectura del texto, queda claro que la historia propiamente tal gira en torno a la epopeya de dos personajes: Arturo Belano y Ulises Lima (que se prestan a ser leídos como alter egos del propio Bolaño y Mario Santiago). El aparente caos que experimentamos nosotros, como lectores, deviene controlable ante este hecho: pues si bien es una historia llena de silencios, indeterminaciones y metalepsis (dependiendo de la perspectiva que uno elija), la existencia de un centro narrativo (en este caso, la historia de una epopeya y un fracaso personales) es el que efectivamente hace que *Los detectives salvajes* sea una novela con una “estructura de hierro” (para usar los términos del propio Bolaño) con una superficie caótica *nada más que en apariencia*. Los fragmentos, en este sentido, si bien permiten a la historia una profundidad y una proyección de significados que no hubiesen sido posibles si no estuviese escrita como está, devienen domables (por falta de una palabra mejor) en torno a un núcleo que los organiza e ilumina.

Ahora bien, siguiendo nuestro ejercicio de comparación, la misma operatoria deviene dudosa si hablamos de *2666*, pues no existen aquí personajes que sirvan como punto de fuga (como los podemos ver en *Los detectives salvajes*). Si bien es cierto que ciertos personajes trascienden su propia Parte para estar presentes en otras (como es el caso de Amalfitano, Rosa y, en cierto modo, Archiboldi), el peso de la historia simplemente no recae en *individuos singulares y sus historias*; en otras palabras, y para ponerlo en un idioma más bien cinematográfico, es una historia (vista como un todo) como un “paneo” episódico sin protagonistas individuales dominantes.

Si el núcleo de 2666 no reside en sus personajes, entonces, podría uno preguntarse si no está en un núcleo conceptual determinado. Pues, por ejemplo (y para seguir comparando la producción anterior de Bolaño con su obra póstuma), tanto en *Estrella distante* como en *Nocturno de Chile* pareciese cumplirse una lógica derivativa *controlada*, al estilo que hemos descrito en *Los detectives salvajes*. En la primera, significativos son los pequeños episodios de Diego Soto, Juan Stein y Lorenza, breves capítulos dedicados a miembros de la generación de Belano que representan desviaciones del arco narrativo principal: la historia y búsqueda de Wieder. Si bien historias notablemente diferentes, podrían englobárselas, usando la misma alegoría de la obra, como tripulantes del mismo barco (chileno) que terminó en naufragio después del golpe militar, un barco en el que todos (desde el que lo hizo todo por hundirlo, como Weider, y al que no hizo nada por evitarlo, Belano), están incluidos (ver epígrafe). Todos, en cierto modo, como partes de aquella generación que no puede escapar a la “violencia verdadera”, para ponerlo (nuevamente) en términos del propio Bolaño. El núcleo de *Estrella distante*, por consecuencia, no es tanto el enigma “policial” desplegado ante nuestros ojos, sino, más bien, sobre el destino de una generación entera. La fragmentariedad, en este sentido, adquiere *una cohesión interna* una vez que nosotros, como lectores, somos capaces de elaborar una visión alegórica de la obra en cuestión no tan apegada a la trama de la historia relatada (que gira, como ya he mencionado, en torno a Wieder).

Pues bien: teniendo la operatoria antes descrita en mente, volvamos al fragmento de 2666 que he descrito brevemente: el paseo de Morini por el Hyde Park. Si bien ya he mencionado que el sentido de dicho fragmento no se acopla con los dos arcos narrativos principales (lo que, a fin de cuentas, le otorga a dicho episodio su carácter *fragmentario*) hay que preguntarse si, tal como en *Estrella Distante*, hay un sentido mayor que le dé al episodio anterior un marco, si bien no

absolutamente cohesivo, pero sí estable y quizá iluminador en cuanto justificación de su existencia. Podría adelantar, entonces, un subtema que parece recorrer toda la Parte de los Críticos (la cual será profundizada en los capítulos siguientes): la hermeticidad de la academia y su pérdida de conexión con la realidad concreta –idea que, bien pensada, podría englobar hasta los dos arcos narrativos principales (el lío amoroso de Norton, y, sobre todo, la búsqueda por Archimboldi). El paseo de Morini al Hyde Park, consecuentemente, hallaría su explicación bajo este “metarrelato interno” que recorre toda la primera parte. Esto, a su vez, haría eco de aquella “lógica derivativa controlada” a la cual me he referido en relación a *Estrella distante* (una que, como ya he bosquejado, gira en torno a un núcleo –si bien no obvio- estable). Lo mismo podría teorizarse en relación a las otras Partes. *No obstante* (y he aquí el gran problema), cómo dialogan los fragmentos *más allá de su Parte específica* es lo esencialmente problemático. Pues si bien, para volver al ejemplo de Morini, su existencia funciona perfectamente bajo el marco conceptual que he aquí esbozado (un juicio a la insulación de la academia literaria), cabe preguntarse cómo dialoga (si es que lo hace) dicho episodio con las muertas de Santa Teresa o con la experiencia bélica de Archimboldi (para contrarrestar un episodio como el de Morini, dotado de un espíritu más bien liviano y juguetón, con dos partes de la novela que se caracterizan por su crudeza, por su acercamiento al horror absoluto), e incluso con el periplo de Fate. Si *2666* tiene cinco centros de gravedad (correspondientes a sus cinco partes), aquellos fragmentos que “derivan” en su propia Parte devienen aún más inaprehensibles si se mira a la novela como un todo.

Por si fuera poco, al asunto de la comunicabilidad temática entre las distintas partes de la novela se le suma otra: la cuestión del género –o, para expresarlo en mejores palabras, los *subgéneros* dentro del mayor (el género *novela*). Cada Parte de la novela se acerca a cierto género específico: La Parte de los Críticos, por ejemplo, es un ejemplar de la *novela de campus*

(“campus novel”); la parte de Amalfitano funciona como una *nouvelle* sobre la locura en sí misma; la parte de Fate se asemeja a un *thriller* cinematográfico; la Parte de los Crímenes funciona como una mezcla entre relato detectivesco y documental policial; y la Parte de Archimboldi, por su lado, sigue la estructura clásica de un *Bildungsroman*. La heterogeneidad genérica en una obra singular, consecuentemente, produce evidentes cambios de tono, fórmulas y estilos narrativos, lo que hace que la sensación de fragmentación no sólo sea temática, sino también propia del discurso narrativo en sí. Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia que Bolaño le otorgaba a la estructura de sus novelas<sup>17</sup>, resulta difícil pensar que la irregularidad de tono y normas genéricas sea un accidente. El efecto de lo anterior se analizará con profundidad en los siguientes capítulos; sólo reiteremos, por ahora, que la disonancia genérica en un nivel intradieгético produce evidentes quiebres a la hora de querer visualizar a *2666* como una unidad narrativa, como una sola novela.

Explicitemos nuestras conclusiones tentativas hasta el momento: cada Parte pareciera tener su propio centro de gravedad “temático” y genérico desde el cual hay una promulgación de fragmentos que giran en torno a él. Para seguir con el ejemplo de La Parte de los Críticos, el enjuiciamiento de la academia es uno (si no el principal) núcleo de dicha Parte. Esta *narración derivativa controlada*, como la he llamado (la cual pareciese seguir la misma lógica de sus novelas cortas: un efecto parcial de fragmentación, que más allá de su efectismo parcial, remite a una red de significados que asocia los fragmentos dentro de un marco conceptual que les otorga sentido), funciona de forma relativamente estable dentro del marco de cada Parte. No obstante, fragmentos tales como el paseo de Morini pierden su “centro” una vez que se los mira en un

---

<sup>17</sup> Bolaño menciona este hecho en múltiples entrevistas. Ver, a modo de ejemplo, páginas 26-27, 66, 82 y 106- 107 en el volumen *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas* recopiladas por Andrés Braithwaite (2006).

contexto macro (esto es, las cinco Partes vistas como un conjunto, *una* novela), en cuanto su ordenamiento jerárquico dentro de la obra narrativa (esto es, su relevancia, proyección, trascendencia en relación al resto de la fábula) devienen difíciles de categorizar dentro de un marco estable, un núcleo único o las normas genéricas de un estilo en particular. Para ponerlo de otro modo, nos encontramos con un dilema a la hora de interpretar un fragmento como el de Morini por la sencilla razón que nos vemos obligados no sólo a interpretarlo de acuerdo a su Parte particular, sino a *2666* como un todo -hecho que, innegablemente, a la vez que lo pone en diálogo con multitud de temas y subtemas que están presentes en la novela, pueden ocasionar en el lector (con mucha razón), al menos en un primer nivel de lectura, un abandono en su intento por hilar puentes comunicantes y asumir, en primera instancia, el efecto "fragmentario" de la obra como condición inherente; como un asunto que no merece más explicación que su presunta entrega, al "juego, pérdida, desperdicio y placer" para usar términos de Sarduy en relación al neobarroco (101).

Este es, consecuentemente, el mayor dilema con el cual se ha encontrado la crítica bolañana a la hora de aproximarse a *2666*: los puentes vinculantes entre las distintas partes. La respuesta de la academia, hasta el momento, podría resumirse en tres actitudes: 1. en primer lugar, abandonar (si bien de manera más bien implícita) cualquier intento demasiado elaborado de establecer dichas conexiones antes mentadas para en cambio favorecer el análisis de *2666* en torno a sus Partes singulares, de forma separada (en otras palabras: aproximaciones críticas que se enfocan en una Parte en particular, a veces como si las otras no existiesen). Esta aproximación es necesariamente puntillista en relación a lo que significa la obra de un todo. Si bien muchas veces el *close-reading* resulta provechoso por su atención al detalle, en este caso pierde fuerza en la medida en que el diálogo con las otras Partes suele reducirse a su mínima expresión. 2. en

segundo lugar, enfocarse en una Parte particular como piedra de anclaje para el resto de la novela. Esta Parte central ha sido identificada por la gran mayoría de la crítica (sino es que toda) como la infame Parte de los Crímenes, la cual pareciese actuar como centro gravitatorio del resto de las Partes. No diré que tal aproximación es del todo incorrecta, pues la trascendencia de dicha Parte es innegable; no obstante, el foco de atención excesivo en torno a ésta hace perder generalmente las proyecciones de sentido que otorgan el resto de las Partes, hasta el punto de considerarlas accesorias y hasta casi prescindibles; 3. finalmente, aceptar la naturaleza de 2666 como una obra que necesariamente intenta establecer un diálogo por igual entre sus cinco Partes (noción que recibe, como se podrá suponer, mi mayor beneplácito); no obstante, como ya expuse en el Capítulo 1, dicho análisis crítico de la novela (que generalmente es asociada con la ambición de “totalidad” en Bolaño) generalmente no ha pasado más allá de enunciados demasiado generales o vagos, sin entrar en el necesario detalle para sostener dicho argumento.

Ahora bien, quizá podría resumirse la problemática anterior con las siguientes interrogantes: ¿cómo dialoga cada Parte más allá de su propio centro? ¿Hay una columna vertebral que efectivamente englobe a sus cinco macro episodios, o deberíamos rendirnos ante la estética del derroche antes mentada como respuesta final? ¿Es 2666 efectivamente una sola novela, como propuso su autor, o bien deberíamos considerarla como cinco novelitas cortas independientes, unidas sólo por el capricho editorial de Roberto Bolaño? Veamos el problema con más detalle.

### **2.3.2 La unidad**

El siguiente apartado debería entenderse en su relación dialéctica con la anterior: esto es, un intento (explícito) de desmoronar la tesis de que 2666 es una obra cuyo diálogo interno está



esencialmente quebrado. Si bien comparto, a fin de cuentas, que su estética posee innegablemente un carácter que se inclina por la fragmentación, lo que intentaré exponer a continuación son aquellas fuerzas que en la misma novela proyectan unidad, que proyectan cohesión.

### **2.3.2.1 La novela del espacio**

Al querer dilucidar el núcleo de 2666 en el apartado anterior ya sea en sus personajes o en un núcleo argumental, lo he hecho teniendo en mente la tripartición de tipos de novelas efectuadas por Wolfgang Kayser en su clásico estudio crítico *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1970). En relación al primer tipo de novela, esto es, la novela de personaje (el tipo de obra en la cual los protagonistas determinan su estructura), ya hemos argumentado que no corresponde en relación a 2666 en cuanto no hay personajes singulares que trasciendan su propia Parte para llegar a convertirse en ejes centrales de toda la novela. Si se la lee en orden, por ejemplo, a la hora que hemos llegado a la Parte de los Crímenes (parte en la que ya dilucidar un “protagonista” o varios es, por ponerlo en términos suaves, difícil) es fácil olvidar que alguna vez la novela empezó con cuatro críticos literarios (y para qué decir de la figura fantasmagórica de Archiboldi, la cual –hasta el momento- parecería haberse esfumado). Los personajes en 2666 entran y salen como si la novela fuese un escenario teatral; devienen, por momentos, centrales a ciertos *leitmotivs* que la recorren, pero, en última instancia, no son *ellos* los que llevan el peso de la historia, pues bien pueden ser reemplazados y (casi) olvidados sin perjuicio alguno a la globalidad de la novela. Para poner un contraste obvio (y parafraseando al mismo Kayser): la novelas de Sherlock Holmes pierden sentido sin él –es el foco central (la personificación del

género mismo) de sus obras en cuestión. Ahora bien, por el contrario, no hay Sherlock Holmes en *2666*<sup>18</sup> -sólo una proliferación incesante de Watsons.

El segundo tipo de novela que Kayser bosqueja es aquella denominada de argumento o acontecimiento. En ella, en palabras del crítico alemán, la estructura de la obra recae no en la presencia de uno o varios personajes en particular, sino en el desarrollo de un acontecimiento visto como una unidad –esto es, con un principio, medio y fin. Es, al fin y al cabo, la noción de obra artística más antigua: aquella que más se acerca a la concepción aristotélica de la imitación poética. En ella, recordemos, Aristóteles considera toda fabulación más perfecta en cuanto más se acerque a la imitación de *una acción* en particular<sup>19</sup>.

Ahora bien, en relación a *2666*, su calificación como una “novela de acontecimiento” es aún más dificultosa que la de personaje. Las razones de lo anterior deberían ser obvias para cualquier lector que se adentre de sus páginas: pues, tal como ya he expuesto, ni siquiera dentro de las mismas Partes se produce una cohesión interna concentrada en uno o dos acontecimientos centrales. El episodio de Morini con el mendigo anteriormente citado fue sacado a la luz justamente por este motivo. Y para qué hablar de la Parte de los Crímenes, en donde nada pareciese “pasar” más que los constantes hallazgos de cadáveres alrededor de Santa Teresa (y en relación a las pequeñas historias que se entrecruzan a este archivo forense, la mayoría de ellas quedan como lo que empiezan: como historias abiertas, sin desenlace ni continuidad, flotando en el terreno de la incertidumbre). Cuando se habla de *2666* como una novela “fragmentada”, ya sea de forma consciente o no, esta es la categoría desde la cual generalmente se la juzga: desde la

---

<sup>18</sup> Quizá su parodia, aunque esto es otro tema que se discutirá de forma posterior.

<sup>19</sup> *La Ilíada*, en este sentido (siempre siguiendo a Aristóteles), hallaría su equilibrio interno al no ser, en su meollo, más que la descripción de una unidad singular: la cólera de Aquiles (su causa, desarrollo, y posterior desaparición) y no, como podría pensarse, de la guerra de Troya.

mirada que busca el desarrollo de un argumento que pueda ser reducido a una estructura central, esquemática, del desarrollo de una unidad de acción determinada - expectativa que se ve frustrada ante el desarrollo incesante de arcos y sub-arcos temáticos (que muchas veces, como ya se ha mencionado, no terminan en nada).

¿Qué nos queda entonces? Pues bien, es aquí donde la tercera categoría de novela de Kayser deviene particularmente iluminadora: *la novela del espacio*. Según sus palabras, en este tipo de novela “lo que importa precisamente es la exposición de un mundo múltiple y abierto. El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca” (486). La necesaria “deriva” en torno a personajes y escenarios nuevos, por tanto, no deviene en la novela del espacio exceso en torno a un núcleo definido, sino *riqueza* –sin perder de vista el objetivo último de esta clase de discurso narrativo, que es, en definitiva, la representación de un mundo.

Es esta, entonces, la categoría dentro la cual sostengo que *2666* cae: en la representación, primordialmente, *de espacios*, donde la aparición de ciertos *leitmotifs* –o actantes, según cómo los define Greimas- se expresan y difuminan a través de distintos personajes y contextos. El efecto estético, consecuentemente, es admirable: pues la suma de los espacios representados (por decirlo de un modo más bien simple) conforman la representación de *un solo espacio* (o mejor dicho, *un mundo*) multiforme, paradójico, caótico, y no obstante unido y dialogante por medio de ciertos vasos comunicantes que detallaremos en el próximo capítulo.

Exploremos con más profundidad esta lógica espacial que veo en *2666*. Brett Levinson, en su artículo “Case Closed: Madness and Dissociation in *2666*” menciona que las acciones de los protagonistas de *2666* no representan mayores consecuencias en relación al espacio en el cual se mueven (182). Si bien difiero notablemente de las conclusiones finales de Levinson (sobre

todo en lo que refiere a su tajante división entre política y literatura que efectúa en el mismo artículo), estoy de acuerdo con esta premisa fundamental: los críticos, por poner un ejemplo, serán simplemente espectadores de la degradación social que significa Santa Teresa, sin verse involucrados mayormente en su entorno y, sobre todo, no pudiendo lograr su mayor objetivo: encontrar a Archiboldi; los judiciales (en La Parte de los Crímenes), por su parte, tampoco pueden hacer mucho más allá de la constatación reiterada de hallazgo de cadáveres –ninguna investigación lleva, efectivamente, a la aprehensión de algún culpable con evidencias concretas, o mucho menos a la suspensión de asesinatos; asimismo, toda la Parte de Amalfitano supone la narración de un individuo sumido en una absoluta parálisis, derrotado y demente; la resolución del periplo de Fate es la huida de Santa Teresa; y la lista sigue. En este sentido, los personajes, como seres que influyen y gravitan de forma determinante en su espacio determinado, no son, como ya habíamos declarado, protagonistas; más bien, son los espacios mismos los que dominan y envuelven a sus habitantes, los cuales, tarde o temprano, terminarán actuando bajo su lógica. En otras palabras, los personajes y sus acciones pasan a segundo plano para dejar el protagonismo al simbolismo del espacio mismo –que, coincidentemente, engloba y domina a los primeros.

Quizá sea adecuado volver, brevemente, a nuestro ejercicio de comparación para dejar este punto más claro. Volviendo a *Los Detectives Salvajes*, la diferencia fundamental entre esta última y *2666* es principalmente de tono: mientras la primera describe una epopeya (casi) autobiográfica, en donde la experiencia personal y la alegoría del destino de toda una generación perdida se entremezclan, el tono de *2666*, es, por el contrario, notoriamente *impersonal*: nos desprendemos de todo anclaje en personajes o argumento para dar paso a la representación de los propios espacios como un fin en sí mismo.

La lógica espacial tiene otra consecuencia fundamental que debe ser explicitada: el abandono del *tiempo linear* como motor implícito del desarrollo de una historia. Recordemos que, por lo menos en relación a las primeras cuatro Partes, su desarrollo no está necesariamente unido por una lógica causal (*esto nos lleva necesariamente a lo otro*), sino que funcionan como retratos de tiempo-espacios relativamente independientes unos de los otros. En relación a la temporalidad de las cinco partes, asimismo, es de suponer que todas las partes comparten alguna intersección simultánea. Dicho hecho es digno de ser detallado: 1. el principio cronológico, es, obviamente, la Parte de Archimboldi, la que va más atrás, a finales de la Primera Guerra Mundial; 2. le sigue la Parte de los Crímenes (el cual, en algún momento después de la captura de Hans Reiter, coincide con el final de La Parte de Archimboldi); 3. Le sigue en temporalidad La Parte de Amalfitano o la Parte de los Críticos (su orden es intercambiable; asimismo, es perfectamente posible que La Parte de los Críticos se haya desarrollado *en* la Parte de Amalfitano); 4. finalmente, aquella que cierra todo es La Parte de Fate, en cuanto su final (Fate huyendo con Rosa) supone efectivamente un *suceso* que marca un antes y un después (que no alcanzamos a ver) en la temporalidad de 2666.

No obstante, aquella línea transversal que une las cinco partes (cuya temporalidad intersecta) nos da un claro indicio de cómo un criterio diacrónico de exposición es abandonado para favorecer, en cambio, *un retrato sincrónico* de una multitud de historias paralelas. Es casi como si Bolaño hubiese seguido la lógica sausearana de estudio de la lengua a la hora de representar nuestra realidad contemporánea: se ha favorecido un corte sincrónico en vez de diacrónico para ver, en un marco relativamente estable, la visión de una totalidad simultánea y multiforme.

Ahora bien, dicha lógica causal no sólo debería entenderse como un efecto macro de la superposición de cinco espacios, sino también *en la forma en como el discurso mismo está construido en la novela*. Detengámonos, por un instante, en el siguiente fragmento de La Parte de los Crímenes, en donde se detalla el hallazgo de dos muertas en las afueras de Santa Teresa:

Del uno al quince de agosto *hubo una ola de calor* y fueron halladas otras dos muertas. La primera se llamaba Marina Rebolledo y tenía trece años . . . Era morena y de pelo largo, de complexión delgada, y medía un metro y cincuenta y seis . . . El quince de agosto fue hallado el cadáver de Angélica Nevares, de veintitrés años . . . Angélica Nevares era natural de Culiacán, en el estado de Sinaloa, y desde hacía cinco años vivía en Santa Teresa. *El día dieciséis de agosto la ola de calor remitió y empezó a soplar viento de las montañas, un poco más fresco.* (2666 645-646, mis cursivas)

El tono del fragmento anterior es similar al tono de toda esta parte: frío, presuntamente imparcial, propio de un discurso forense. Un pequeño detalle (que no obstante, considero fundamental) es lo que propongo a analizar aquí brevemente: la mención del clima (aquella *ola de calor* que he destacado al principio y al final del extracto). Pues el párrafo aquí citado se abre con una mención a la ola de calor creciente y termina con su desaparición; la descripción de los cadáveres se encuentra entre ambas menciones. Pues bien, ¿qué podemos concluir de esto? Un hecho fundamental: la pérdida de un centro valórico que guía la narración bajo su amparo; la ausencia de una jerarquía discursiva que ponga frente a nuestros ojos lo que debería escandalizarnos a nosotros, como lectores, ética y moralmente. Pues, en términos sintácticos, la estructura del párrafo mismo pone al mismo nivel la emergencia y desaparición de una ola de calor junto con el hallazgo de dos cadáveres. El narrador, en este sentido, juega el papel de un observador autómatas, neutro, incapaz de distinguir ni jerarquizar sucesos en un paisaje

aparentemente homogéneo.<sup>20</sup> Esto es, en definitiva, parte de la misma lógica espacial que he ido caracterizando, si bien en su expresión más chocante, en su manifestación más difícil de digerir: la puesta al mismo nivel de una ola de calor y del horror como partes indisolubles del mismo espacio: la mirada de un paisajista que no juzga a la vez que reproduce, sino que sólo retrata los elementos constituyentes de un espacio, sin distinguir en ellos un necesario orden, y ya está. Y esta es, justamente, una lógica que se produce a un nivel macro en todo 2666: la pérdida de centro y el relieve de una interacción que se destaca por producirse en un mismo nivel, hasta el punto en que las diferencias entre los espacios se confunden y terminan por contaminarse; lo que, eventualmente, conforma la concepción de que todos los espacios representados son, por contradictorios y disímiles que sean en su contraste, partes de un mismo mundo representado, parte de una misma unidad indisoluble, partes de una misma totalidad.<sup>21</sup>

Esta es, en pocas palabras, la lógica de la espacialidad presente en 2666. Iremos matizándola y, obviamente, ejemplificándola a lo largo de esta tesis en los siguientes capítulos. A pesar de lo dicho, no obstante, quisiera concluir este breve apartado con un problema común con aquellas novelas que se basan en una lógica espacial: la posibilidad de su expansión hacia el infinito, el problema de poner el punto final. Al contrario de las novelas de personaje, que anclan su desarrollo alrededor de un(os) individuo(s) específicos, o bien aquella de argumento, cuya unidad y progreso poseen una trama lógica y cohesionada con un desenlace, la novela del espacio es, por naturaleza, aquella cuya expansión no está determinada, necesariamente, por una estructura diegética unitaria o lineal. A fin y al cabo, la representación de un mundo agradece la

---

<sup>20</sup> Esto, no obstante, debería entenderse como una *estrategia discursiva* por parte de Roberto Bolaño para producir en el lector cierto efecto estético más que una sincera indiferencia frente a las muertas de Santa Teresa/Ciudad Juárez. El asunto del narrador será tratado en breve en este mismo capítulo.

<sup>21</sup> No es coincidencia, al fin y al cabo, que todos los episodios de 2666 sean llamados *Partes* –palabra que ya en su mismo germen nos refiere a su pertenencia a un orden mayor, a un contexto macro que la engloba y explica.

multiplicidad de acciones y representación de espacios.<sup>22</sup> El cierre de la representación, por tanto, pareciese tener siempre necesariamente un carácter arbitrario, no orgánico. En relación a esta problemática, entonces, cabe preguntarse en qué medida cada Parte presente en 2666 justifica su presencia. Pues, volviendo a las preguntas con las cuales inicié este capítulo, ¿hay Partes centrales de 2666 y otras prescindibles? Y si la respuesta es sí, ¿cuáles serían unas y las otras? O si bien, por el contrario, cada una demuestra ser única, ¿cómo dialoga cada Parte en relación a las otras? ¿Es posible establecer una jerarquía interna entre ellas? ¿Hay algún equilibrio en 2666, o es sólo la suma caprichosa de una serie de unidades?

Mi respuesta, por supuesto, es que sí hay una estructura interna de 2666 –una forma discursiva, que, a la vez que permite el despliegue de unidades singulares de forma fragmentada, inexorablemente las pone en diálogo. Dicha figura es *el quiasmo*.

### 2.3.2.2 El quiasmo

De acuerdo a Marchese y Forradellas, el quiasmo es aquella figura que “consiste en la disposición en cruz de los elementos que constituyen dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí”. Un ejemplo sencillo, tomado de los mismos, puede ser el siguiente verso de Góngora: *Cuando pitos, flautas / cuando flautas, pitos*. En aquel verso, podemos ver como dos unidades conceptuales (“pitos”, A; y “flautas”, B) son dispuestas de manera en que el orden de presentación, una vez desplegados A y B, se vuelve a reproducir, esta vez a la inversa (AB/BA).

---

<sup>22</sup> Ya el mismo Aristóteles advertía sobre la falta de unidad de la épica en comparación a la tragedia: “La imitación épica posee menos unidad, como lo demuestra el hecho de que puede hacerse con sólo una imitación épica varias tragedias. Por lo tanto, cuando el poeta épico refiere una sola fábula, el poeta queda o excesivamente corto, si lo hace en forma concisa, o totalmente diluído, si le da su adecuada extensión; pero cuando refiere más que una, ya no es una la imitación. Hablo del poema épico que tiene varias acciones, como por ejemplo la *Iliada*, así como también la *Odisea*; ambos poemas tienen muchas partes, cada una de las cuales posee su grandeza y medida propias” (Aristóteles 131).



Dicha operación de paralelismo inverso, por supuesto, no está limitado meramente a unidades singulares, sino que bien puede desplegarse en unidades, sintagmas y estructuras mayores. Véase los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez a modo de ejemplo:

No sé si el mar es, hoy	A
-adornado su azul de innumerables	B
espumas-,	B
mi corazón; si mi corazón, hoy	C/C
-adornada su grana de incontables	B
espumas-	B
es el mar.	A

(Marchese y Forradellas 340)

La estructura final de dicho poema, como se ve, es ABCCBA. Por tanto, el quiasmo tampoco está necesariamente constreñido al paralelismo inverso de dos elementos, sino que bien pueden estos ser más.

Ahora bien, mi propuesta teórica consiste en que 2666 organiza la representación de sus distintos espacios bajo una lógica quiasmática. Lo anterior gira, principalmente, en torno a dos esferas conceptuales: una referente a la *utopía* y la otra a la *barbarie*. En la primera, podemos encontrar entidades tales como la cultura letrada, el concepto de progreso moderno y la misma noción de civilización, entre otras. En la segunda, nos vemos enfrentados a los asesinatos de Santa Teresa, el Holocausto, la explotación laboral capitalista, la discriminación racial y genérica-sexual, y la lista sigue. La presentación de ambas esferas aquí descritas someramente

están presentes a lo largo de toda la novela; *no obstante* (y este es el punto que me interesa destacar), el orden en que se nos presentan está dispuesto bajo la lógica del quiasmo: empezamos en el terreno del retrato de la cultura ilustrada (La Parte de los Críticos, La Parte de Amalfitano), para paulatinamente introducirnos a la representación de la barbarie (La Parte de Fate, La Parte de los Crímenes), para luego, finalmente, presenciar la operatoria de paralelismo inverso en la Parte de Archiboldi: partimos desde la barbarie –Segunda Guerra Mundial- y volvemos, finalmente, a terrenos propios de lo “civilizado” –la experiencia de Archiboldi como un escritor consagrado. Lo que sigue, por supuesto, es una vuelta al inicio –propio de la lógica de inversión que caracteriza a la figura del quiasmo.

Supuesto esto, ¿cuál es la consecuencia de una conformación quiasmática a la hora de percibir el discurrir narrativo de *2666*?

Comparemos esta noción de estructura quiasmática con anteriores aproximaciones teóricas en torno a *2666*. Puede ser muy fácil, por ejemplo, pensar en *2666* como una novela cuya estructura funciona bajo la lógica de una pirámide inversa, un “descenso a los infiernos”. Pensando, por ejemplo, en el dualismo utopía/barbarie presente en la novela misma, no es de extrañar que muchos han vistos como las Partes que anteceden a la Parte de los Crímenes como representaciones de determinadas esferas culturales y sociales que anteceden (y hasta ocultan) el verdadero meollo de la representación en sí: las muertas de Santa Teresa. Si bien, repito, es innegable la trascendencia de dicha Parte, dicha lectura se encuentra con un problema fundamental: la existencia de una quinta Parte, aquella de Archiboldi. Pues si la estructura de la novela estuviese pensada en que todo gravitase en torno a la cuarta como el hoyo negro a la cual todas apuntan, lo más lógico sería que la Parte de Archiboldi antecudiese a aquella –o, incluso, que no existiese en absoluto. No obstante, su presencia al final de la novela disloca su

pretendida centralidad (pensamos haber llegado al meollo, para no obstante acceder a otro nivel más profundo, más antiguo de barbarie) y sobre todo, debido a su final (Archimboldi yéndose a Santa Teresa) supone un vuelco que vuelve a reestablecer el *status quo* propio de la primera parte (si bien de forma relativa, como detallaré en breve).

La fuerza del quiasmo, no obstante (a diferencia, por ejemplo, de otra figura que se le acerca, la *antítesis*), es que no es una figura que funcione con una lógica de oposición o dicotomías, sino más bien todo lo contrario: opera bajo la lógica de *la continuidad, de la transición, de la interacción* (Fancher 81-82). El quiasmo reviste todo lo que engloba bajo el molde de una unidad; y, a la vez que favorece la visión de elementos dispares como parte de un todo, hace explícitos los puentes vinculantes entre los mismos. No es sólo, como pudiese pensarse, la enumeración de ciertos elementos y luego su repetición en orden inverso; pues dicha repetición de elementos *a la inversa* necesariamente hace que nosotros, como lectores, revistamos de un sentido renovado a los elementos ya conocidos al verse su orden alterado. Para ponerlo en términos simples, volviendo a los versos de Góngora con el cual inicié este apartado (*Cuando pito, flautas/ cuando flautas, pitos*), nosotros, como receptores, si bien reconocemos en la inversión la repetición de los elementos ya presentados, los vemos situados en un espacio estructural que anteriormente ocupaba un elemento distinto. Aquello, inexorablemente, influye en nuestra percepción: pues, para ponerlo en un lenguaje metafórico, el paralelismo inverso hace que percibamos a A con los ropajes de B y viceversa. Ejemplifiquemos lo anterior con el mismo 2666: en la Parte de Archimboldi, volvemos a la Europa (que, teniendo en nuestras mentes la representación de la Parte de los Críticos, la pensamos como ilustrada, académica, bastante cínica, pero “civilizada” al fin y al cabo) con la carga barbárica de la Parte de los Crímenes continuada en la Segunda Guerra Mundial -lo que pone de relieve su continuidad, antecesión y

paralelismo, *en un espacio que en la misma novela se había encargado de retratar como su opuesto*. El efecto final es que el espacio reservado a la cultura se vuelve propio de la barbarie, haciendo difusa su separación (en un principio) bastante delimitada por la propia fábula de la novela.

Quizá (guardando las proporciones) dicho efecto podría compararse al concepto de *differance* de Derrida. El teórico francés, recordemos, postula como rasgo fundamental del *logos* su diferencia con lo que precisamente no está ahí, pero que no obstante es parte del mismo corpus de lenguaje (la famosa *huella* discursiva). El quiasmo, en este sentido, funciona con la misma lógica: pues la presentación inversa de los elementos contendría, en su misma estructura, la referencia a lo ausente sin que necesariamente se explicita, pero (al mismo tiempo) contaminando y matizando lo representado de forma latente.

Ahora bien, de la postulación del quiasmo como la figura preponderante en *2666* se pueden desprender varias conclusiones. La primera, y al contrario de lo que ha dicho la gran mayoría de la crítica, es que *2666 no posee un centro estable*. Los asesinatos de Santa Teresa, vistas bajo la luz quiasmática, no son el meollo de la novela, sino sólo un elemento más que es parte de una ecuación mayor. La crítica de Bolaño no tiene sentido si el retrato de la barbarie no tiene, a su vez, el germen de la esfera cultural en ella. Pues el mayor “éxito” de la figura del quiasmo en *2666* es evitar una especie de *esencialismo* de la violencia y lo barbárico (evitando, consecuentemente, pensarlo como algo *exclusivo* de lo mexicano, o incluso, de lo latinoamericano) para, en cambio, ponerlo al mismo nivel con los otros espacios representados (las metrópolis). Al explicitar que son todos partes de un mismo sistema comunicante, se subraya el hecho de que son partes de un mismo *mundo* –inclusive, de un mismo proyecto político y social.

La segunda conclusión, cabe destacar, es que la noción de una novela como una serie de fragmentos irreconciliables pierde fuerza ante la presencia de una serie de elementos singulares inherentemente unidos por el quiasmo, conformando un efecto de *unidad* a la hora de abordar la obra.

Esta operación, dicho sea de paso, se alinea con el ideal de novela realista propugnado por Lukács. El crítico húngaro, recordemos, apoya la estética de una novela espacial (para volver a los términos de Kayser, si bien no usados exactamente de la misma manera), totalizante (en un sentido dialéctico), estrechamente ligada a lo real. En su conocida polémica con el arte modernista, Lukács se distancia de una estética que él llama psicologista (fragmentaria, alienada, subjetivizante) para, en cambio, abogar por un tipo de literatura que permita dilucidar objetivamente lo *real concreto* en su red de asociaciones indisoluble. En sus propias palabras:

[The goal of the artist] is to penetrate the laws governing objective reality and to uncover the deeper, hidden, mediated, not immediately perceptible network of relationships that go to make up society . . . Firstly, he has to discover these relationships intellectually and give them artistic shape. Secondly, although in practice the two processes are indivisible, he must artistically conceal the relationships he has just discovered through the process of abstraction –i.e. he has to transcend the process of abstraction... This twofold labour creates a new immediacy . . . in it, . . . the surface of life is sufficiently transparent to allow the underlying essence to shine through. (Lukács “Realism” 1041-1042)

Lukács es consciente de que la representación de una totalidad exhaustiva es mera fantasía. No obstante, postula que las escenas representadas deben tener el germen de la racionalidad de su existencia –en otras palabras, su vínculo con el sistema de relaciones latente (la infraestructura) debe presentarse de manera sólida y coherente. De esta manera, si bien no presenciamos

directamente la totalidad, podemos *intuirla* en lo fragmentario. Para citarlo nuevamente: “La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva . . . para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida” (*El reflejo artístico* 98). La finalidad última de dicho realismo, entonces, es una que aboga por *la des-alienización del espectador*: pues, en contra de la visión fragmentada propia de los efectos sociales de la ideología capitalista, la búsqueda por la totalidad conecta al receptor con una visión del “todo” que lo libera de los efectos de la “falsa conciencia” de la ideología hegemónica (en nuestra contemporaneidad, la neoliberal).<sup>23</sup>

La estética quiasmática de *2666*, por tanto, y en mi perspectiva, cumple un claro propósito en este sentido. Pues construye la representación de un mundo que progresivamente va iluminándose (e interconectándose) a medida que uno avanza por sus Partes singulares, conformando la visión de una totalidad que, no obstante, está marcada inexorablemente por los tiempos del capitalismo posfordista. ¿Y a qué me refiero con esto último? Pues la falta de centro de *2666* antes mentada, aquella que permite interpretar cada fragmento presentado de acuerdo a las distintas perspectivas presentes en la novela misma, sin un anclaje estable que “arraigue” la

---

<sup>23</sup> La idea de totalidad en Lukács ha sido discutida, entre otros, por Moishe Postone, quien considera que la totalidad concebida por el crítico húngaro nunca puede escapar, en últimas instancias, una perspectiva *positivista* del capitalismo, la cual supone un carácter universalista de este sistema inescapable a la historia de la humanidad –algo con lo cual Postone está profundamente en desacuerdo (2006). No obstante, la idea de totalidad lukacsiana me parece funcional a la hora del análisis de *2666*. Si la totalidad de la cual se habla es exclusiva del sistema capitalista o supone un carácter universal es algo que, en última instancia, no tiene mucha preponderancia en el análisis de la novela –pues *2666* no señala, del modo que Lukács sí pretende hacer, un camino hipotético para la abolición del capitalismo, sino meramente la constatación de la existencia de una totalidad capitalista/moderna que se esconde detrás de un efecto de fragmentación cultural.

novela en un núcleo estable –descentración puesta aquí al servicio de un proceso de desalienación y visión del todo.

Quizá lo que estoy tratando de decir, a fin de cuentas, es que la estética de *2666* no es fruto de un accidente: su efecto de fragmentación no debería entenderse como un abandono del sentido ni como una postulación de la presunta fragmentación de la realidad, sino, como lo he intentado de explicar en el presente capítulo, de retratar la paradoja, el caos, la luz y la oscuridad en una forma estética que (por irregular y heterogénea que sea) engloba a una totalidad dialéctica, compleja y abierta con todos sus elementos, dispares, en una estructura coherente. Como dice el mismo Bolaño: “cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que sólo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio o a la enfermedad” (Braithwaite 106). Esto último, consecuentemente, es *2666*.

Ahora bien, una última acotación antes de ir cerrando este apartado: el lector, a partir del bosquejo de la estructura quiasmática aquí desplegada, podría fácilmente interpretar mi postura como una que ve en *2666* el despliegue de una simetría armónica, cuyo funcionamiento estructural interno funciona con la precisión de un reloj suizo. No creo que este sea el caso. Pues si bien, como ya he expuesto, es mi convicción que la disposición de las partes y los subtemas presentes en *2666* sí responden a una cierta lógica general, a una cierta columna vertebral que las organiza, volver a una estructura discursiva completamente orgánica y funcional es algo que es, en la contemporaneidad, imposible –y aquí no sólo hablo de *2666*, sino sencillamente de la condición discursiva del propio género *novela*, género que ya en sí se distancia de la totalidad cerrada que corresponde al discurso de la *épica*. Las implicancias de lo anterior son muy extensas para aquí detallarlas aquí, y tampoco son el propósito del presente capítulo. No

obstante, y con esto quisiera concluir este apartado, lo primordial está en, tal como como dice el mismo Bolaño, el regreso a un espíritu que aboga por la representación de una totalidad (por fragmentada que esta misma se encuentre), en un intento titánico por crear un precepto coherente de lo paradójico, lo irreconciliable, lo irregular, lo que, a fin de cuentas, es nada más que el proyecto clásico de representar un mundo por medio de una novela. Una literatura “valiente”, como diría el mismo Bolaño. Y cierro este apartado con el siguiente pensamiento de Amalfitano, que bien podría aplicarse al mismo *2666*:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino a lo desconocido . . . quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (*2666* 289-290)

### **2.3.2.3 Hacia la figura de un narrador blanco**

Hay un tercer punto, final, no menos importante que los anteriores, que me gustaría destacar antes de iniciar el análisis más puntillista en relación a *2666*: esta es la figura del narrador mismo. Pues, si bien expuse que el tono y las normas genéricas en la novela que aquí nos convocan son esencialmente heterogéneas, hay ciertas características en el narrador de *2666* que permiten calificarlo como una entidad relativamente uniforme, como otro elemento que le otorga cierta cohesión a *2666*, sobre todo en lo que refiere a su representación de realidad. Pues, se preguntará mi lector, en relación a mi propuesta de que *2666* consiste en la representación de un *todo* des-alienador, ¿cómo es posible volver a un realismo objetivo en nuestra



contemporaneidad? ¿Es dicha operatoria, en primer lugar, algo factible? ¿En qué se diferencia el narrador de *2666*, por ejemplo, con el gran proyecto de Balzac en su *Comedia humana* o las ambiciones de Stendhal en *Rojo y negro*?

Hagamos (permitiéndome muchas licencias) un breve repaso de la figura del narrador novelesco moderno. Primero, como se sabe, el narrador del siglo XIX buscó, en palabras de Kayser, adquirir un estatus “omnisciente . . . olímpico” (461), uno que tuviese una visión panorámica sobre lo descrito y funcionase como un vaso comunicante transparente con la realidad concreta (actitud que fue aumentando en un pretendido “cientificismo” con el paso del Realismo al Naturalismo). Ahora bien, a principios del S. XX, el estatus del narrador cambia debido a la crisis epistemológica del discurso moderno. Felix Martínez Bonati describe este cambio con las siguientes palabras: “llega a fragmentarse el sujeto narrativo, repartiéndose en las consciencias de los personajes... se prescinde del instrumento de certificación de los hechos ficticios que constituye el discurso de un narrador primordial... [Es una] retracción cognoscitiva a la subjetividad causal y limitada...” (8). El narrador, por tanto, deviene uno que desconfía en los discursos maestros: aquella seguridad de palabra que caracterizaba a los narradores del siglo XIX desaparece para, en cambio, dar paso al privilegio de una perspectiva subjetiva (las miradas singulares, individuales) como el último punto de contacto con lo real concreto que aún posee algo de legitimidad. Por supuesto, aquel paso al subjetivismo moderno implicó una ambigüedad en la percepción (y consecuentemente, narración) que iban de la mano, consecuentemente, con lo que implicaba pasar de una visión panorámica a una singular: la fe de poder retratar lo real concreto de forma fidedigna dentro de los parámetros de un marco (espacial, ideológico) estable, por tanto, es algo que se encuentra en plena crisis.

Junto con la llegada de la posmodernidad (fecha, de acuerdo a Jameson, a mediados del siglo XX), la crisis de representación se radicaliza: pues la misma capacidad de representación *del lenguaje* es ahora lo que se encuentra en tela de juicio. El narrador de la época del posfordismo, despojado de centro (ideológico, estético, valórico, cultural), se abandona a una exploración estética que busca desnudar, valga la redundancia, dicha falta de centro (la mayoría de las veces con una actitud cercana al júbilo, la travesura o al juego).

Y llegamos, finalmente, a Bolaño. Si la caracterización que pretendo esbozar aquí es sintomática de un cambio de episteme (asociada, tal vez, con un cambio generacional) es algo que aún está por verse; no obstante, me parece particularmente útil caracterizar al narrador de *2666* tomando en cuenta la (en excesiva) sintética evolución del narrador (pos)moderno que aquí he esbozado. Pues, como punto de partida (postura bastante deducible con respecto a lo que he postulado en el presente capítulo), el tema de la *representación de lo real concreto* es algo que vuelve estar encima de la mesa en Bolaño –siendo, consecuentemente, *La Parte de los Crímenes* el estandarte de dicha preocupación sobre lo propiamente “real”. La trascendencia de dicha Parte es fundamental: pues es la frontera de *2666* con nuestra propia realidad histórica, el momento de la obra en que las divisiones entre literatura, ficción, testimonio y archivo se empiezan a resquebrajar. *La Parte de los Crímenes*, en este sentido, no sólo funciona como un elemento central de la estructura quiasmática (interna) de la novela, sino como el principal puente vinculante entre la realidad ficticia y alegórica proyectada en *2666* con las condiciones concretas de nuestra contemporaneidad cultural, política, social, etc.<sup>24</sup> ¿Pero cómo volver a la figura de un narrador tradicional, sobre todo tomando en cuenta la somera evolución de dicho narrador que acabo de esbozar? ¿Es el gesto *realista* de Bolaño uno esencialmente anacrónico? Y si no lo es,

---

<sup>24</sup> Este asunto será profundizado en el próximo capítulo.

¿cómo es posible volver a una especie de realismo que no se encuentre deslegitimizado desde un principio por la propia evolución de los discursos literarios?

Por supuesto, aquella ambición de totalidad (en relación a un “narrador-dios” que controla su mundo representado a la perfección) propia del siglo XIX es algo que ya irremediamente se encuentra perdido. Tal como he ejemplificado en el presente capítulo, el narrador de *2666* es uno que, en primer lugar, se guarda de hacer cualquier juicio valórico explícito en relación a lo representado; y en segundo, se cuida de poner lo representado bajo un marco conceptual que en cierto modo racionalice todo lo presentado de forma estable (siendo quizá el ejemplo más chocante *La Parte de los Crímenes*, en el cual el narrador simplemente describe los hallazgos de cadáveres sin ponerlos –bajo su voz autorial– en un contexto que los ponga en una lógica de causa-efecto concreta). Asimismo, aquella subjetivización presente en los narradores de principios del siglo XX (coincidentalmente con aquella actitud “psicologista” vilipendiada por Lukács) es algo que, si bien se encuentra presente en la novela, no es el discurso dominante (como sí lo es, a modo de comparación, en *Los detectives salvajes*): pese a que hay fragmentos de relatos dominados esencialmente por una voz homodiegética narrada en primera persona, la voz narrativa primordial es esencialmente una de tercera, la cual engloba todas las voces que se presentan a lo largo de la novela.

¿Cuáles serían, entonces, las características del narrador de *2666*? Pues, para ponerlo en términos simples, el uso de una tercera persona (heterodiegética) con un uso reiterado del estilo indirecto libre. El uso (magistral, debemos acotar) de este último, asimismo, pone en constante duda *cómo* deberíamos aproximarnos a lo reproducido, especialmente cuando nos aproximamos a los pensamientos de un personaje en cuestión –pues, como se ha estudiado, el uso del estilo indirecto libre estimula la posibilidad de que todo lo reproducido pueda ser interpretado con un

doble sentido, teniéndose la *ironía*, consecuentemente, como una figura omnipresente en toda la novela. Perdida la seguridad del narrador del siglo XIX, alejado de una perspectiva subjetivista del siglo XX, el narrador de *2666* es uno que vuelve a la figura de un narrador externo, comúnmente asociado al relator clásico realista, pero es una voz omnisciente que, en primer lugar, se guarda de valorizar y jerarquizar lo representado, y cuya mayor fuerza de crítica se encuentra en la constante posibilidad de leerse con un doble sentido. Es esta una operatoria, que, debemos acotar, no carece de antecedentes, pues lo mismo ya se ha dicho y estudiado largamente en relación, por ejemplo, a *Madame Bovary* de Flaubert.<sup>25</sup> Aún así, si nos viésemos en la necesaria obligación de distinguir al narrador de esta última novela con *2666*, quizá la diferencia fundamental sería la carencia de *afecto*: pues si bien el narrador de la primera se caracteriza, por ejemplo, por un uso de un lenguaje y simbolismo romántico (en el sentido genérico) que puede ser leído perfectamente como *parodia*, en Bolaño *el silencio y la indeterminación* juegan un papel primordial: silencio, en primer lugar, en el sentido que el texto reproduce mecánicamente lo que retrata, por medio de una mirada blanca, neutral, minimalista, que cita y cita pero no comenta nada<sup>26</sup> (discurso que alcanza su clímax en *La Parte de los Crímenes*); y en segundo lugar, indeterminado, en el sentido que ni siquiera cuando nos adentramos en “el mundo interior de los personajes” hay una conceptualidad, visión de mundo o afectividad clara: los mismos individuos devienen cajas fuertes cerradas, cuya misma subjetividad (muchas veces, como analizaré en los siguientes capítulos, expresada ya sea por medio de un minimalismo extremo o bien un lenguaje lírico más bien hermético) deviene un terreno sombrío, inexpugnable. En

---

<sup>25</sup> Ver el trabajo de Jonathan Culler con respecto a dicha novela a modo de ejemplo.

<sup>26</sup> Parfraseando a Benjamin, a veces, para criticar, no se necesita nada más que la cita misma que se intenta deconstruir –sin añadir ni suprimir nada.

consecuencia, no hay nada que pueda ser leído como *parodia*. Nos acercamos, consecuentemente, a la figura del narrador “blanco” que Jameson le atañe al relator posmoderno.

No obstante, debo hacer una última acotación al respecto. Pues cabe preguntarse uno efectivamente cuál es el rol de dicho narrador blanco a la hora de acercarse a lo más cruento y tortuoso de lo real concreto –como es, en el caso que nos convoca, las muertas de Santa Teresa. ¿Cómo debería entenderse dicho abandono de la afectividad en un caso extremo como el que nos presenta *2666*?

Para empezar a responder esta pregunta, quisiera empezar a concluir este apartado citando una reflexión de Jameson en torno a Alexander Kluge, artista (como se sabe) netamente contemporáneo. Jameson, en su estudio *The Antinomies of Realism* (2013), reflexiona justamente sobre la posibilidad de una vuelta al realismo en nuestros tiempos posmodernos (o incluso, post-posmodernos). Para ello, cita un fragmento del escritor alemán mentado que narra la insurrección de un asilo en Venecia, episodio que terminará con la represión sangrienta del ejército de dicha sublevación (*Antinomies* 188). Si bien Jameson considera que el estilo de Kluge no tiene “paralelismo alguno en el mundo”, si uno lee el fragmento en cuestión puede uno inmediatamente ver una similitud con Bolaño, en cuanto la descripción de la tragedia está narrada por una voz discursiva carente de emoción, puramente anecdótica, con una frialdad que la hace, en palabras de Jameson, acercarse a un cierto discurso periodístico del *fait divers*, en el sentido que uno pudiese leer el fragmento en cuestión como uno lee, de forma distraída, una nota informativa en un diario cualquiera.<sup>27</sup> No obstante, como el mismo Jameson reconoce, dicha abstracción de lo afectivo para un volcamiento puro hacia la carga anecdótica bien puede

---

<sup>27</sup> En palabras de Jameson: “Pity and terror? If so, then only in the form they might take in the mind of some *glacial intelligence observing these events from over a great distance*, as a researcher might examine a battle to the death of ant armies” (*Antinomies* 191, mis cursivas).

ocasionar, para nosotros lectores, justamente el efecto contrario: pues ahí donde la afectividad en la voz autorial se encuentra ausente –el enjuiciamiento ético, la empatía valórica, o bien la repugnancia, el horror frente a los hechos presentados- el lector, de forma casi instintiva, se encarga de rellenar el vacío, teniendo en este sentido el texto un efecto de *shock* igual o aún más potente que el discurso que intenta “dramatizar” lo narrado. En palabras de Jameson: “the withholding of emotion or affect . . . is meant on them to make such feeling and inner turmoil emerge all the more powerfully for the reader. The absence is as profoundly expressive as its overt externalization in other writers, particularly those of a ‘maximalist’ persuasion” (*Antinomies* 191). Esta es, consecuentemente, la misma estrategia narrativa de Bolaño en todo *2666*. La actitud blanca del narrador frente al horror está destinada, justamente, a causar en el lector todo lo contrario frente al sopor narrativo que *2666* induce: pues mediante el sobreestímulo de lo trivial, lo violento y lo cotidiano, narradas mecánicamente y sin aparente orden jerárquico entre dichos elementos, hacen que justamente la ausencia de un marco valórico y humano se necesite de forma más desesperada.

Es ahí donde *2666*, justamente, empieza a convertirse en un gesto político (y una protesta ética) frente a nuestro presente.

## 2.4 CONCLUSIONES

El presente capítulo debería entenderse como una declaración de principios. Aquellas postulaciones que necesariamente salen a la luz como generalizaciones de alto calibre serán detalladas y dotadas “de cuerpo” en los siguientes capítulos. No obstante, lo que sigue girará principalmente en torno a los tres principios que he aquí esbozado en relación a *2666*: 1. Su

lógica espacial; 2. la figura del quiasmo como figura estructuradora de un todo y 3. La existencia de un narrador *des-afectado*, aparentemente objetivo, que registra y retrata sin juzgar ni jerarquizar lo que ve –todo situado, consecuentemente, en un contexto narrativo que es fragmentario y unitario de forma simultánea, tal como espero haber esbozado.

Finalizo el presente capítulo con una cita del propio Bolaño:

Una novela, como dice Stendhal, es un espejo a lo largo del camino, unas historias que pasan a lo largo de ese paseo por el sendero. *En busca del tiempo perdido* no es más que una sucesión de pequeñas historias. Sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es una novela de una estructura de hierro. Todo cambio, en el momento en que tú pones un punto y aparte en una novela, de una u otra manera te enfrenta a una nueva historia. Es como el flujo y el reflujo del mar. Cada vez que hay un punto y aparte la historia tiene que coger un nuevo aliento. Tiene que aparecer otros personajes u otra nueva situación. Al menos un bar distinto. Eso ya hace que una historia sea una concatenación de pequeñas historias. Pero es que todo en la vida física es concatenación. El cuerpo no es más que una acumulación de pequeñas historias, moléculas, átomos, que al juntarse están creando eso... (Braithwaite 55)

### 3.0    **CAPÍTULO 3: LA PARTE DEL TIEMPO, EL ESPACIO Y LO REAL**

*Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo.*

Roberto Bolaño, *Los Detectives Salvajes*

*Soto, no se sabe cómo, tal vez atraído por las voces, llega a una sala apartada. Allí descubre a tres jóvenes neonazis y un bulto en el suelo. Los jóvenes patean el bulto con aplicación. Soto se queda detenido en el umbral hasta que descubre que el bulto se mueve, que de entre los harapos sale una mano, un brazo increíblemente sucio. La vagabunda, pues es una mujer, grita no me peguen más. El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino. Entre *Tel Quel* y el *OULIPO* la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos. En cualquier caso deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen.*

Roberto Bolaño, *Estrella Distante*

### 3.1    **LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD OBJETIVA**

Bolaño no busca representar distintas realidades. Bolaño busca retratar la *total, paradójica, simultánea y no obstante unitaria realidad*. De la misma forma en que Amalia Maluenda, en



*Estrella Distante*, no sólo cuenta la historia del asesinato de las hermanas Garmendia, sino que también, a su modo, relata la historia de Chile; o así como Auxilio Lacoutoure, desde el baño de la Facultad de Letras en México, narra el destino de toda una generación latinoamericana, 2666 trasciende cualquier referencia localista para alegorizar, en cambio, a una comunidad global. No es una alegoría nacional, en términos de Jameson o Doris Summer; tampoco es un relato que alegorice la historia (y el presente) de una región en particular (Latinoamérica). 2666 trasciende dichas alegorías y va más allá, alineándose con lo que Héctor Hoyos recientemente ha denominado *alegoría global*.<sup>28</sup>

Numerosos problemas surgen a la hora de justificar dicha aseveración. En primer lugar, y tal como ya insinué en el capítulo anterior, la vuelta a un “realismo clásico”, uno que aspira a representar la realidad tal cual es, es algo que ya no es posible, tanto en su concepción inaugural (esto es, como una literatura que cree fidedignamente en el poder de la palabra como espejo transparente de lo real concreto) como en su forma de narración más clásica (el narrador omnisciente y todopoderoso de Stendhal y Balzac, por mencionar dos ejemplos paradigmáticos). Para ponerlo en términos más bien triviales, si alguien escribiese a la manera de un narrador realista del siglo XIX, su escritura sería catalogada o bien como un juego estético de reciclaje o sencilla y llanamente como mala literatura –simplemente, no tendría un carácter *orgánico* con nuestra contemporaneidad. Sin embargo, la relación de 2666 con la realidad concreta es innegable –siendo, como mencioné antes, su estandarte en relación a esto último la Parte de los Crímenes, como espero detallar prontamente-. ¿Pero cómo hablar de lo real concreto ahí donde el realismo clásico ya ha sido desacralizado? O, para expresar la misma duda con otras palabras,

---

<sup>28</sup> Si bien guardándose de ver esto necesariamente como una estética triunfalista. Ver Capítulo 1 de la presente tesis para los detalles pertinentes.

¿bajo qué parámetros funciona este realismo del siglo XXI alejado de las características vistas como esenciales para dicho género en cuestión?

En primer lugar, debemos hacer una necesaria distinción entre el realismo decimonónico como escuela literaria y el realismo literario como categoría objetiva. El primero (que espero haber descrito sintéticamente en el capítulo 2) se diferencia del segundo en el sentido que refiere a una determinada manera de escribir que fue orgánica a la evolución del narrador novelesco en pleno siglo XIX: un narrador, como se ha estudiado, que favorecía la visión de un todo a partir del uso de una tercera persona omnisciente, la cual, a la vez que retrataba distintos escenarios, personajes y acciones, juzgaba y jerarquizaba lo representado bajo los parámetros de un marco valórico claramente establecido<sup>29</sup>. Ahora bien, el realismo como categoría objetiva, por el contrario, refiere no tanto al uso de un estilo literario en particular, sino a un objetivo primordial: un retrato fidedigno de la realidad concreta -un ideal, cabe destacar, fervientemente defendido por Georg Lukács.<sup>30</sup> Lo esencial, según él, era desprenderse de un subjetivismo narrativo y ser capaz de retratar de forma pretendidamente objetiva la superestructura reinante. En sus palabras:

The basis for any correct cognition of reality, whether of nature or society, *is the recognition of the objectivity of the external world, that is, its existence independent of human consciousness*. Any apprehension of the external world is nothing more than a reflection in consciousness of the world that exists independently of consciousness. This basic fact of the relationship of consciousness to being also serves, of course, for the artistic reflection of reality. (Lukács *Writer* 25, mis cursivas)

---

<sup>29</sup> Por supuesto, lo anterior es una necesaria generalización (es cosa de ir a Flaubert para empezar a problematizar lo dicho); no obstante, tal como expone Auerbach, por ejemplo, el mismo Balzac consideraba su escritura una forma de hacer *historia de las costumbres*, con la misma validez en relación a lo real concreto que la misma historia oficial (Auerbach 448).

<sup>30</sup> Ver Capítulo 2.

Un arte realista, entonces, es uno que admite la existencia objetiva de lo propiamente real como una entidad independiente de la percepción humana; uno que, básicamente, si bien refleja *humanamente* (a falta de un adjetivo mejor) las condiciones externas del individuo, no se autoengaña en creer que todo lo representado es necesariamente relativo a nuestra subjetividad y perspectiva, sino que nace de una realidad concreta que es experimentada y vivida como colectivo. En este sentido, la ambición de representar de forma *objetiva* lo real concreto adquiere preponderancia sobre una mirada que se enfoca en la percepción misma como su foco principal.

Ahora bien, Lukács, al contrario de lo que comúnmente se cree, no estaba ciegamente a favor de la escuela realista en oposición al modernismo y vanguardismo emergente del siglo XX; sólo hay que ver su desprecio por la corriente naturalista para darse cuenta que no toda forma del “realismo tradicional” le satisfacía:<sup>31</sup> pues aunque el naturalismo se había propuesto retratar lo real concreto por medio de una aproximación exclusivamente racional y científica, carecía, según Lukács, de un elemento fundamental en relación a su ideal realista: la representación *dialéctica* de los elementos representados. Pues el mayor interés de Lukács era, en pocas palabras, una literatura que estableciese un diálogo entre lo representado y la infraestructura de la cual nacían, efectivamente, los escenarios retratados; en otras palabras, que el lector fuese capaz, a partir de la lectura de un fragmento de nuestra realidad, de intuir el fragmento en cuestión como una parte orgánica (pero no por ello exenta de conflicto) *de un todo*. En sus propias palabras: “the crux of the matter is to understand the correct dialectical unity of appearance and essence. What matters

---

<sup>31</sup> Al respecto, Lukács dijo: “[t]he naturalist writers set themselves a Sisyphus-like task, for not only do they lose the totality of an artistically reflected world by producing simply an extract, and inwardly incomplete fragment, but not even the greatest naturalistic accumulation of detail can possibly reduce adequately the infinity of qualities and relations possessed by one single object of reality” (Lukács, *The Historical Novel* 139) . Es irónico que la corriente naturalista, a la cual Lukács critica fuertemente, haya sido también la principal tradición literaria contra la cual las vanguardias y el modernismo *reaccionaron*: la pretendida cientificidad y objetividad de los naturalistas a la hora de retratar lo real concreto fueron vistas esencialmente como algo artificial, engañoso y ciegamente mecánico, posición que, a fin de cuentas, no se distancia mucho de las críticas del propio Lukács.

is that the slice of life shaped and depicted by the artist and re-experienced by the reader should reveal the relations between appearance and essence without the need for any external commentary” (Lukács “Realism” 1037-1038); en otro de sus ensayos, agrega: “any partial truth that is separated from the whole and fixed rigidly on itself, while giving itself out as the whole truth, is necessarily transformed into a distortion of the truth” (Lukács, “Reportage or Portrayal?” 55). La percepción fragmentada (en cualquiera de sus manifestaciones culturales y estéticas), en este sentido, es concebida por Lukács como un efecto alienador del sistema capitalista, el cual, en sus momentos de mayor consolidación, es capaz de esconder su propia condición de *sistema*. Por el contrario, la visión del todo via una estética es una operación esencialmente des-alienadora, en cuanto trasciende la fragmentación cultural propia de una sociedad capitalista para alcanzar, en cambio, una toma de conciencia de su carácter sistemático y reificador. El arte “realista”, en conclusión (siempre siguiendo a Lukács) deviene, entonces, algo mucho más complejo que un determinado estilo de escritura, sino que se transforma esencialmente en una herramienta social y cultural que busca tensionar la reificación propia de los efectos sociales del capitalismo y hacer entrar en diálogo sus elementos aparentemente aislados como partes de un todo.

Ahora bien, sabidas son las preferencias artísticas de Lukács que calzaban, según su criterio, con su ideal de un realismo dialéctico: Walter Scott, Gustave Flaubert y Maxim Gorky, por mencionar algunos, en contraposición al modernismo “decadente” de Kafka o bien el expresionismo de Ernest Bloch. Discutir y defender los méritos literarios de los segundos (sin desmerecer a los primeros, por supuesto) están más allá de los propósitos del presente ensayo (y no es algo, obviamente, que la academia no haya hecho a estas alturas); no obstante, a pesar del estricto criterio estético con el cual Lukács juzgaba a las obras narrativas del siglo XX (llegando,

como se sabe, a desdeñar a autores que hoy son considerados clásicos del canon occidental), aquella concepción de un realismo dialéctico ciertamente permanece como un ideal estético que tiene hoy más preponderancia que nunca: pues si efectivamente la sociedad occidental ha entrado en un nuevo período de globalización (económica, social y cultural) post-caída del muro de Berlín, ¿cómo es posible que no exista una estética que no busque, justamente, retratar dicha condición *global* de nuestra cultura contemporánea, retratando espacios sociales, geográficos y culturales que se encuentran en un constante proceso de diálogo e influencia?

Pues bien. Si bien el paralelismo entre nuestra época supuestamente globalizada por vez primera y la existencia de una literatura “mundial” es algo que ya fue discutido en el Capítulo 1, es cierto que la tendencia histórica reciente ha tendido a privilegiar (tanto en su proceso de creación como en su recepción crítica) a una producción cultural centrada en percepción de una serie fragmentada más que en la proyección de un sentido de unidad (algo irónico dado a las proclamas de globalización ya mentadas), hasta el punto en que podríamos decir que el mayor miedo de Lukács se ha hecho una realidad: que una estética centrada en el fragmento, la incertidumbre y en la multiplicidad de miradas subjetivistas ha pasado ser lo que el lector tiene en su horizonte de expectativas a la hora de abordar cualquier literatura contemporánea que se haga de respetar.<sup>32</sup> Ahora bien, cierto es que el apogeo del concepto de *posmodernidad* y la estética que comúnmente se asocia a dicha corriente histórica se encuentra en claro declive (tanto en su discusión teórica como en su expresión estética más radical) y que, asimismo, estudios críticos recientes han intentado mostrar de forma más insistente el carácter global, en relación a

---

<sup>32</sup> Al respecto, ver artículo de Myrna Solotorevsky titulado “Estética de la totalidad y la estética de la fragmentación” (1996).

lo que nos concierne, de la literatura latinoamericana y peninsular de nuestra actualidad.<sup>33</sup> Si la generación “global” que define Héctor Hoyos, por ejemplo, es efectivamente un punto de quiebre en relación a la visión de un todo es, según mi perspectiva, algo que aún está por verse, y quizá sea objeto de un futuro estudio; pero por ahora (y para volver a nuestro objeto de análisis después de un largo rodeo), pretendo demostrar aquí cómo Roberto Bolaño es uno de los escritores latinoamericano que más claramente representa un regreso al espíritu de aquel “realismo dialéctico” al cual se refería Lukács, y que al mismo tiempo supone un giro estilístico en relación a cómo este realismo ha sido concebido estéticamente (y aquí incluyo las opiniones del propio crítico húngaro). En otras palabras, el proyecto de *2666* es uno que representa un renovado compromiso con lo real concreto, todo mientras se desmarca de lo que tradicionalmente concebimos, al fin y al cabo, como realismo literario.

Obviamente, tal aseveración merece ser argumentada. Para empezar, el realismo lukacsiano al cual he hecho mención puede caracterizarse esencialmente por dos características fundamentales: en primer lugar, la proyección de un mundo sistemático, cohesionado, en el cual, si bien no se nos muestra directamente una totalidad, podemos *intuirla* por medio de la representación de las relaciones que establecen los personajes con su entorno; y en segundo lugar, la representación de dicha totalidad cumpliendo un cierto rol simbólico y dialógico en relación a nuestra realidad concreta –sintetizado en una palabra, y para volver al significado más pragmático de la palabra, que sea *realista*. Pues bien: es mi postura afirmar que *2666* calza –si bien, de forma heterodoja- en ambas definiciones, ya sea en tanto en relación a la proyección de una totalidad interna como en un sentido alegórico con nuestro acontecer histórico actual.

---

<sup>33</sup> Véase Capítulo 1.

Ahora bien, el realismo lukacsiano al cual me refiero aquí debería verse como un ideal conceptual más que un estricto modelo estético a que seguir: tal como mencioné en el inicio de este capítulo, las preferencias artísticas de Lukács eran –por decir algo suave- muy selectivas en relación a qué calzaba con su idea de realismo desalienizador (sin mencionar que cualquier inclinación hacia el subjetivismo o la fragmentación consistían para el crítico húngaro esencialmente un gesto cómplice en relación al sistema capitalista). Pretendo demostrar aquí cómo Bolaño posee un espíritu firmemente comprometido con lo real concreto (y nuestras consecuentes problemáticas y tensiones sociales que vivimos en el día a día) sin por ello dejar de reconocer que la literatura, en sí misma, es un terreno autónomo que constantemente se pone en jaque a sí misma.<sup>34</sup> Ya mencionábamos en el Capítulo 1 cómo Bolaño consideraba el acto mismo de escribir un gesto esencialmente *trágico*, condenado al fracaso, en cuanto consideraba que era equivalente a una pelea contra un “monstruo” al cual no se podía derrotar. El “monstruo” al cual el escritor se enfrenta, según mi interpretación, no es más que la realidad misma. La literatura, por más que lo intente, nunca podrá aprehender la experiencia y lo real concreto por completo, sino más bien, en el mejor de los casos, rozar su presencia, proyectar su intuición. No obstante (y he ahí, justamente, la tragedia y paradoja en Bolaño) es el deber del escritor afrontar su batalla estética, su escritura frente a la realidad, y, especialmente en el caso de *2666*, dejar su marca en ella.

---

<sup>34</sup> Si bien en un contexto totalmente distinto, podríamos hacer un paralelo con las creencias del poeta César Vallejo, en cuanto su compromiso con un proyecto revolucionario no le impedía, de todas formas, concebir a lo literario como un terreno cuya libertad en su expresión estética no debía verse coartada. En palabras del poeta peruano: “Cuando [se] me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, . . . repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro [esa] exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aun respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política”. (Vallejo 517-518)

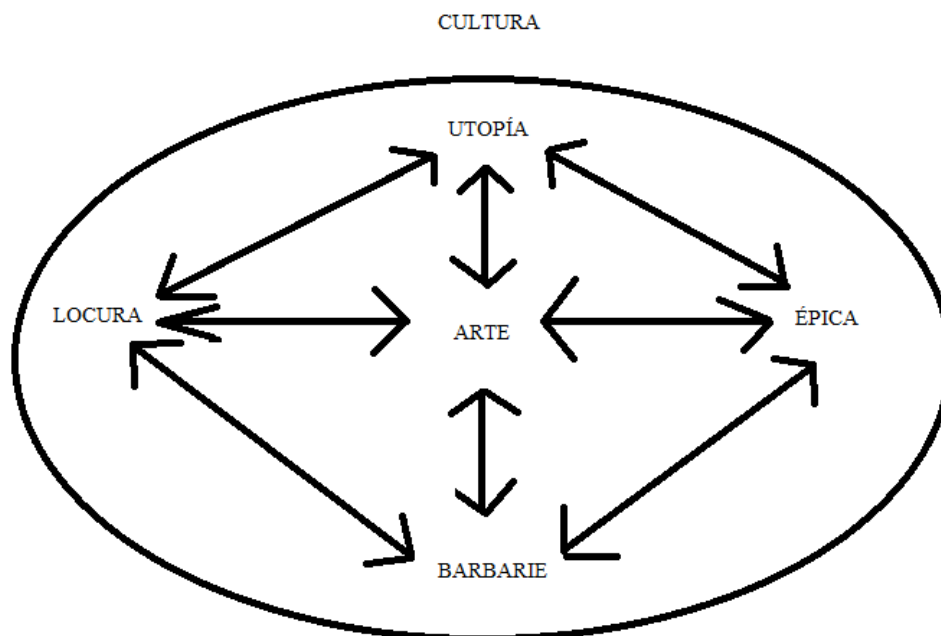
## 3.2 MUNDO BOLAÑO

### 3.2.1 La proyección de una totalidad

En el capítulo anterior se vio cómo Bolaño, al mismo tiempo que nos presentaba un texto esencialmente fragmentado como lo es *2666*, erigía en la novela misma ciertas fuerzas motrices que apuntaban justamente la unidad (siendo los más importantes, en orden de mención, el favoritismo de una lógica espacial en contraposición a una temporal; la disposición quiasmática de los espacios representados; y la relativa uniformidad y constancia de una voz desafectada que recorre toda la novela): elementos que tensionaban la estética del fragmento para, en cambio, sugerir relaciones, influencias, diálogos entre sus distintas partes. Ahora bien, todas estas consideraciones fueron, en su mayoría, de orden estructural y estilístico en relación a la escritura de *2666*. ¿Qué significa, no obstante, que Bolaño haya proyectado *una totalidad* en esta novela, tal como postulé anteriormente? ¿En qué consiste esta totalidad? ¿Cuáles son sus elementos constituyentes? ¿Y su jerarquía interna?

Vamos por partes. Bolaño, en *2666*, despliega una representación de la cultura occidental compuesta, esencialmente, por la utopía y la barbarie en el terreno de la espacialidad, y por la locura y la épica en el terreno de la acción. El arte, asimismo, mantiene un estatus especial que actúa como reflejo de todos los polos, dependiendo del contexto en que se nos presente. La estructura del mundo bolañano representado, consecuentemente, puede representarse de la siguiente forma:





**Figura 1.** Mundo Bolaño

Vayamos analizando el diagrama anterior de a poco. La totalidad en Bolaño, en primer lugar, es esencialmente equivalente a nuestra cultura occidental y moderna. No pretendo entregar una definición *total* en relación a lo que la cultura es o debería ser, pues su definición (así como su valorización en algo positivo o negativo) ha sido algo muy variable a lo largo de la historia de las ideas; no obstante, para mis propósitos interpretativos, definiré la cultura como la conglomeración de manifestaciones sociales, simbólicas y ritualísticas de una sociedad determinada; esta conglomeración, asimismo, se encuentra en constante diálogo e interacción con factores tales como el *momentum* histórico, la organización política y la estructura económica de la sociedad en cuestión. Ahora bien: *dentro* de ella se desarrollan diferentes espectros culturales que a primera vista pueden ser considerados contradictorios, si bien son, en su esencia, efectos de una misma circunstancia histórica, ideología hegemónica y/o estructura social. En otras palabras, lo que Bolaño demuestra en *2666*, esencialmente, es que justamente aquellas instancias o espectros que a primera vista parecen opuestos (y si bien muchas veces,

efectivamente lo *son*, tales como la utopía y la barbarie), son partes de una misma *unidad dinámica*, frutos de una misma contingencia, por tanto, racionalmente inteligibles dentro de un mismo marco discursivo. Es por ello que el diagrama anterior tiene como representación gráfica un globo cuyas partes se encuentran en constante diálogo: pues sus elementos constituyentes (y hasta contradictorios) debiesen entenderse como partes integrales de un todo esencialmente *interconectado*, dialogante, heterogéneo pero irrevocablemente relacionado.

Ahora bien, cuando argumento que este todo-interconectado en *2666* es esencialmente cultura, me baso en el hecho que el mundo bolañesco es esencialmente *humano*, representándose espacios que son, en esencia, urbanos. La Parte de los Críticos, para empezar, es notoria por su carácter urbano: los protagonistas se mueven de ciudad en ciudad, las cuales nunca abandonan. Lo mismo podríamos decir, esencialmente, de la Parte de Fate y la de Archiboldi (si bien el mundo campestre está mucho más presente en la última, como discutiré en breve). La Parte de Amalfitano y la Parte de los Crímenes, como bien se sabe, se concentran en Santa Teresa. La naturaleza como una entidad esencialmente independiente de lo cultural, ahora bien, no es un factor ausente en *2666*, pero sí deviene una entidad silenciosa, sin necesario valor simbólico por sí mismo, a pesar de lo que cierta crítica ha querido ver.<sup>35</sup> Me explico: al contrario de Sarmiento, por ejemplo, en donde la naturaleza tenía un rol preponderante en la barbarie humana (y en donde ciertos espacios naturales, tales como la pampa argentina, tenían su claro equivalente en términos de conducta humana) aquí justamente se demuestra lo contrario: los espacios naturales *como no intrínsecamente dotados de valor por sí mismos*, independientes de la actividad humana

---

<sup>35</sup> Un ejemplo claro de estos son las ponencias de Macarena Areco en tituladas “Espacialidades: leyendo a Bolaño con Jaime Concha” (2015) y “Civilización y barbarie: representaciones del espacio y del sujeto en algunas obras de Roberto Bolaño” (2014). En la primera argumenta la representación del desierto en Bolaño como el equivalente al infierno y en la segunda argumenta una supuesta idealización de Europa con contraste con Latinoamérica.

que se desarrolla en ellos. Esto es un punto muy fino, pues es muy fácil pensar justamente todo lo contrario: que Bolaño sigue la vieja lógica colonial moderna que hace una distinción clara entre naturaleza y civilización, siendo la segunda (cuyo centro es la urbe, la metrópolis, y en última instancia, Europa misma) el reverso de la primera (el terreno de lo irracional, lo salvaje y lo retrógrado, propio de la selva latinoamericana, o en el caso de 2666, el desierto sonorense, asociado inexorablemente a los crímenes de Santa Teresa). Lo que sucede en Bolaño es justamente lo contrario: la totalidad propia de lo humano (o, para ponerlo en términos más simples, nuestra cultura occidental) es algo que esencialmente arrastramos hacia donde sea que vayamos, con sus claros y sus oscuros; todo es, efectivamente, parte de la misma estructura, y, en multitud de ocasiones, la idea de civilización marcha al lado de la realidad barbárica de manera complementaria. En el caso de Santa Teresa, para mencionar el ejemplo más paradigmático de la novela, no es el desierto el que contiene la barbarie y que contamina la ciudad mexicana, supuesto estandarte del progreso moderno y neoliberal; es, más bien, todo lo contrario: es la *ciudad* la cual produce cadáveres sin cesar y que se despoja de sus cuerpos en sus límites, como residuos que desecha desde su centro. Para hacer eco del mismo epígrafe de la novela, Santa Teresa es, efectivamente, el “oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, siendo, consecuentemente, la ciudad misma el centro de lo barbárico y no el desierto.<sup>36</sup> La civilización europea, asimismo, supuestamente en un estado de ilustración superior en comparación a las

---

<sup>36</sup> Sumado al epígrafe de 2666 ya mencionado, un ejemplo claro de lo anterior más ligado a la diégesis misma de la novela es uno de los pasajes en La Parte de los Crímenes donde nosotros, como lectores, tenemos la sensación de estar lo más cerca posible de los asesinos en cuestión: una llamada anónima advierte de disparos en una casa situada en “la calle García Herrero”. Adentro se encuentran dos cadáveres de mujeres con claros signos recientes de tortura (Bolaño, 2666 664). El hallazgo de dos cadáveres adentro de una casa, poco tiempo de haberse escuchado los disparos, nos sugiere que los asesinatos no ocurren a “la intemperie”, sino que probablemente en espacios privados-cerrados *de la misma ciudad* para luego ser desechados en las afueras de Santa Teresa. Si a esto le sumamos que en los alrededores de la casa se vio frecuentemente a un Peregrino negro, auto que en la misma novela es asociada a la clase alta sonorense, la idea de un “afuera” que no pertenece a la sociedad urbana que amenaza un “adentro” pierde fuerza.

atrocidades de Santa Teresa (retratada así en La parte de los Críticos, si bien en una representación llena de parodia y sarcasmo), termina develándose nada más como una farsa ante la develación de la barbarie sobre la que Europa descansa contemporáneamente (los cadáveres de la Segunda Guerra Mundial develada en La Parte de Archiboldi). La idea tan sarmientina de una civilizada Europa (asociada principalmente a la idea de una ciudad moderna) en oposición a una salvaje Latinoamérica (cuya figura central aquí sería el desierto mexicano), en consecuencia, pierde legitimidad: pues la “urbe” en 2666 se nos muestra como el *origen mismo del salvajismo del cual se intenta alejar*, encuentre donde se encuentre, y la naturaleza “endemoniada” como una simple proyección de este salvajismo que tiene su germen en nuestra propia cultura. En resumidas cuentas, y haciendo un contraste con la novela latinoamericana moderna, la naturaleza y los espacios “civilizados” han dejado de poseer una relación de antagonismo, pasando la primera a ser un espacio silencioso y los segundos los creadores de sus propios infiernos. El principal enemigo del hombre en 2666, consecuentemente, el mismo hombre, su misma naturaleza paradójica, épica y destructiva. Si bien ya citada en multitud de ocasiones, no existe mejor frase que la famosa cita de Benjamin para sintetizar lo anterior: “no hay documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie” (Benjamin, *Illuminations* 256).

Pues bien, ya establecida la idea de una totalidad interconectada, ¿cuáles son, sintéticamente, las características de sus polos constituyentes? ¿Bajo qué categorías linda la representación de la totalidad bolañana?

- a. **La utopía:** Si bien nunca explicitada en Bolaño, la utopía corresponde a un ideal necesariamente abstracto –el terreno de la emancipación humana. Entiendo esto último la conformación de una comunidad en donde los ideales modernos (igualdad, libertad y

tolerancia, por mencionar algunos) son cumplidos sin conflictos y de manera armónica. Ejemplos de la utopía en *2666* son el ideal revolucionario de la Unión Soviética, e incluso su contraparte, aquella que corresponde al mundo capitalista (si bien pronto brutalmente ironizado). Caben también dentro de esta categoría, si bien de forma mucho más implícita y sutil, los ideales revolucionarios latinoamericanos propios de la década de los sesenta, los cuales, si bien no mencionados de forma directa, son una presencia-ausente a lo largo de todo *2666*. La utopía, como procederé a adelantar posteriormente, no puede ser entendida como una unidad aislada, lo que atraerá profundas consecuencias.

- b. La barbarie:** La expresión de lo más abyecto de la naturaleza humana: el asesinato, la tortura, la cobardía, el egoísmo, la violencia, el horror, la explotación, etc. En *2666*, su expresión más clara son los asesinatos de Santa Teresa y el holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial, si bien no son los únicos ejemplos.
- c. La épica:** Asociada íntimamente con el espíritu de la utopía, la épica, en el mundo bolañano, representa la cruzada del individuo o de un colectivo que busca ver a la primera convertida en una realidad terrenal. Es la cara de moneda terrenal del espíritu utópico (que se mantendrá siempre en un terreno abstracto por su misma naturaleza). El héroe “épico”, en Bolaño, siempre está cubierto por una atmósfera trágica, como espero detallar posteriormente. Los ejemplos más claros en *2666* son Fate, y no exento de contradicciones, Archiboldi.
- d. La locura:** categoría inestable y peligrosa dentro de la totalidad en la que se enmarca, la locura es la reacción de aquellos que no son capaces de asimilar el carácter aparentemente fragmentario de la realidad concreta y se rinden frente a una racionalidad alternativa, no consensual, ya sea de manera gozosa o trágica. Si bien, en primera

instancia podría pensarse como los renegados de un sistema que los excluye, son, como espero profundizar posteriormente, producto de la misma totalidad que los aísla. Los ejemplos más paradigmáticos en *2666* son Amalfitano, Lola e Ingeborg.

- e. **El arte:** la categoría más cambiante de todas, pues funciona como una entidad moldeable de acuerdo a contextos determinados. En este sentido, no está necesariamente atada a un sublime kantiano, como comúnmente se le puede concebir, sino que muy bien puede también transformarse en aliada de la barbarie, o bien en máscara de la injusticia o el horror. Ejemplos de lo artístico en *2666* hay muchos, empezando por el propio Archiboldi. Figuras a destacar, entre otras, son Edwin Johns y Efraim Ivánov.

### 3.2.2 Consideraciones generales

Antes de iniciar un análisis más detallista, necesario son ciertas acotaciones en relación a la totalidad que acabo de proyectar en *2666*:

- a. Primero, considero que la representación de un mundo en Bolaño corresponde a una totalidad en relación *a toda su obra narrativa*: pues en *2666*, en gran medida, gracias a su extensión, se plasman las esferas conceptuales/culturales que Bolaño ha venido desplegando a lo largo de toda su producción en una sola unidad. Si bien dicha aseveración da para otra tesis en sí misma (más larga y extensa que la presente), según el mismo Bolaño, no sólo su narrativa, sino también su poesía, forman parte de un solo proyecto literario (Braithwaite 51). Se da la casualidad (¿casualidad?) de que *2666* concentra las principales características de sus obras anteriores: la épica y locura de *Los detectives salvajes* está presente; la barbarie y la utopía de *Estrella Distante, La literatura nazi en América* y tantos otros también; y para finalizar, como la columna vertebral que

une al libro en un todo cohesionado, la figura omnipotente del Arte (especialmente, la literatura) como una entidad que recorre todos los espectros de la obra bolañana. 2666, en este sentido, podría considerarse como una especie de obra que sintetiza la esencia de lo bolañesco, al mismo tiempo que intenta ir más lejos que cualquiera de sus obras anteriores: pues, de partida, la intención de escribir una obra maestra *está*<sup>37</sup> y, por lo mismo, cierto aire de “culminación final” es ciertamente inevitable en su lectura.

- b. Otra de las razones por la cual 2666 es una totalidad unitaria es porque todos los polos presentes en el diagrama que acabo de proyectar están relativamente representados de manera equitativa. No es mi propósito hacer un análisis cuantitativo en relación a la recurrencia de todos los *leitmotifs* presentes en la novela, pero sí reiterar que la disposición quiasmática de los espacios representados hacen un recorrido claro en relación lo que entendemos por una cultura letrada (La Parte de los Críticos, La Parte de Amalfitano), un descenso a la barbarie humana (La Parte de Fate, La Parte de los Crímenes y el inicio de La Parte de Archimboldi) y un posterior regreso al status quo inicial (la segunda parte de La Parte de Archimboldi).
- c. En relación a que el diagrama anterior representa una síntesis del mundo bolañano en general, soy el primero en poner en duda seriamente que dicha división haya sido algo estático desde los inicios de la escritura bolañesca. Más bien, probablemente, fue una visión de mundo en constante evolución que sólo fue adquiriendo más y más consistencia a medida que la obra del escritor chileno crecía de forma frenética, y que para el momento de la escritura de 2666 ya se había consolidado.

---

<sup>37</sup> Ver capítulo 1 y 2 de la presente tesis.

- d. Antes de que siquiera sea formulada, quisiese rebatir una conclusión un tanto antojadiza que pudiese desprenderse de la representación del mundo bolañano aquí expuesta: la idea esencialmente errónea que cada categoría (utopía, barbarie, locura, épica y arte) es “pura” y podemos encontrar expresiones de las mismas en la novela de forma nítida y claramente demarcada. No es así, o por lo menos no lo es en la mayoría de los casos. Los espectros de la cultura occidental aquí retratados están, como ya he mencionado, en constante diálogo e interacción, dando muchas veces como resultado la representación de personajes o situaciones que contienen, como si se desarrollase una pugna en su interior, la antítesis de dos polos opuestos, o bien una combinación particular entre dos polos (o incluso más). Todo esto, por supuesto, se condice con la idea de totalidad sistemática que he expuesto unos párrafos atrás: la representación de una realidad dialéctica, en la cual cada polo no puede entenderse sino en relación a los otros.
- e. El lector se preguntará por qué decido, si es que todos los polos aquí presentados se encuentran unidos irremediabilmente en una relación dialéctica constantemente dinámica en su representación literaria, hacer justamente una división “polarizada” entre los mismos en el anterior diagrama; por qué, en otras palabras, decido dividir los distintos espectros de representación si es que acabo de argumentar que ninguno puede comprenderse sin ser parte constitutiva de los otros. La razón es simple, y corresponde a cuestiones metodológicas antes que nada: pretende delinear el esqueleto conceptual de 2666 en torno a sus áreas más demarcadas como punto de partida para internarme en sus zonas grises. No obstante, esta división no pretende impulsar aseveraciones tales como *toda cultura artística es, en el fondo, una máscara de la barbarie*, o bien *toda revolución [épica] es necesariamente una locura*. Pues lo que se esconde detrás de tales



afirmaciones no son más que polarizaciones encubiertas, en el sentido que afirmaciones del calibre de “todo lo que es blanco es realmente negro” (o viceversa) mantiene una visión necesariamente *monológica* del mundo bolañesco, sin ambigüedades ni contradicciones alguna, cuando es justamente todo lo contrario: la relación dialéctica que intento establecer permite el flujo de relaciones conceptuales sin que necesariamente una categoría *se imponga* sobre la otra (si bien, obviamente, hay casos excepcionales en que sí sucede, pero son, por lo general, las expresiones más brutales de la barbarie, como procederé a detallar prontamente).

Ya establecidas estas consideraciones generales, prosigamos.

### **3.2.3 El tiempo circular contra el tiempo moderno**

Si bien el diagrama antes expuesto tiene como propósito delinear los espacios simbólicos concebidos por Bolaño y el accionar de los sujetos situados en ellos, un factor más es necesario describir para terminar de proyectar la totalidad representada por Bolaño: *el tiempo*. La temporalidad en *2666* es muy particular, pues en ella podemos ver reproducida una pugna conceptual bastante antigua: *el tiempo circular* versus *el tiempo linear*. Cada una de estas formas de concebir la temporalidad tiene implicancias distintas, como espero detallar a continuación; ninguna, no obstante, termina por imponerse sobre la otra en el desarrollo de la novela. Es, en resumidas cuentas, una paradoja irresuelta entre una visión mítica y circular de la historia contra una moderna, implacable, irrepitable y linear.

El “final” de *2666* es una de las escenas que marca esta contradicción de forma más clara, en cuanto marca un regreso al *status quo* inicial de la novela (tiempo circular) y también

connota la capacidad destructiva y arbitraria del paso del tiempo (tiempo linear). El pasaje consiste en que Archiboldi parte a México para intentar ayudar y esclarecer la situación de Klaus Haas luego de tener una conversación algo inane con un descendiente del creador del helado fürst Pückler. Si este era el pretendido “final” de 2666 o bien Bolaño no tuvo tiempo para hacer uno más elaborado es un asunto que estará siempre fuera de nuestro alcance; no obstante, como “cierre” efectivo de 2666, obtiene cierto valor simbólico, pues la trivialidad, el humor y aparente absurdo de toda la conversación subvierten todo sentido de lo sublime, la muerte, la trascendencia y sentido de clausura. En aquel pasaje final, el descendiente del creador del helado fürst Puckler (Alexander fürst Pückler), en tono más bien informal y despreocupado, le comenta a Archiboldi lo curioso del legado de su antepasado, el cual, aparte de ser el creador de dicho helado (o más bien, el creador de la *combinación* de los tres sabores distintos que lo componen), había sido un hombre ilustrado no carente de méritos, habiendo, por ejemplo, escrito un par de libros de crónicas y sido un dedicado botánico. Alexander, finalmente, comenta: “-Ya nadie recuerda al fürst Pückler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado un fürst Pückler, que son especialmente atractivos y buenos en primavera y en otoño . . . Vaya legado más misterioso, ¿no cree usted?” (Bolaño, 2666 1118-1119). El humor no está ausente cuando se nos describe un hombre, si bien no brillante, culto y dotado de cierta profundidad, cuya única contribución a la humanidad memorable, al fin y al cabo, es haberle dado un nombre a un helado particularmente popular. Es, al final, un chiste sobre lo arbitrario del “legado” de los hombres y cómo la literatura, la cual usualmente es vista como un salvoconducto hacia la inmortalidad, no necesariamente significa un pasaje hacia la vida eterna.<sup>38</sup> Eso por un lado; pero ahora bien,

---

<sup>38</sup> Si bien la idea de la mortandad de la literatura es algo que Bolaño ha expresado en varias entrevistas, es en el

considerando que el fin del pasaje culmina con Archiboldi yéndose hacia México, el tiempo circular también se hace manifiesto hacia el final del pasaje en cuestión, en cuanto, como ya se mencionaba, dicha acción connota el regreso hacia el *status quo* del inicio de la novela: Archiboldi “perdido” en México y la motivación principal de los críticos europeos para viajar a Santa Teresa. 2666 se muerde su propia cola y vuelve a comenzar.

Dicha circularidad temporal, no obstante, no sólo está presente en dicho pasaje final, sino que puede percibirse a lo largo de toda la novela, sobre todo en lo que refiere a la (re)aparición constante de la barbarie. La estadía en el castillo de Rumania, por ejemplo, en la Parte de Archiboldi, es una muestra de aquello. En dicha escena, Archiboldi (enrolado en el ejército nazi alemán) sirve como guardia para una selecta agrupación de variados miembros de la aristocracia e intelectualidad alemana -más algunos oficiales de la SS-, los cuales deciden pasar una temporada en dicho castillo. Al poco tiempo de la estadía, a nosotros, como lectores, se nos va progresivamente haciendo más claro que la elección del castillo como sede no es fortuita, en cuanto corresponde, si no a la residencia de la figura mítica de Drácula, por lo menos a su equivalente histórico. Lo que sucede entonces es una intersección entre dos temporalidades cuyo rasgo principal es la emergencia de la barbarie: por un lado, la “actualidad” histórica de la Segunda Guerra Mundial (estando el frente de batalla a pocos kilómetros del castillo de Rumania), y por la otra, las barbaries ya lejanas producidas por el supuesto conde Drácula. Las

---

siguiente pasaje de los *Los Detectives Salvajes* donde dicha idea es expresada de la mejor forma: “Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores que la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia”. (Bolaño, *Los detectives salvajes* 484)

palabras de un ex capitán alemán que refieren a aquella estadía en el castillo de Rumania hacen referencia explícita a aquella barbarie pasada:

-Los huesos, los huesos –murmuró el capitán mutilado -, ¿por qué el general Entrescu nos hizo detenernos en un palacio cuyos alrededores estaban plagados de huesos? ... Dondequiera que caváramos encontrábamos huesos . . . Los alrededores del palacio rebosan huesos humanos. No había manera de cavar una trinchera sin encontrar los huesecillos de una mano, un brazo, una calavera. ¿Qué tierra era ésta? ¿Qué había pasado allí? (Bolaño, 2666 1070)

Aquella imagen de una tierra plagada de cadáveres vuelve a reforzarse más adelante por medio del relato de Leo Sammer. Este último, recordemos, es un ex funcionario nazi, prisionero en el mismo campo de detención estadounidense junto con Archimboldi, al cual termina por relatarle su historia y su rol (más bien “burocrático”, muy conectado a lo que Hannah Arendt entiende como “la banalidad del mal”) en relación al holocausto. Habiendo recibido la orden de “encargarse” de un grupo de judíos que acaba en la localidad en donde él sirve como funcionario estatal, Sammer (preocupado sólo por su bienestar y reputación) se dispone a fusilarlos en grupos pequeños para luego enterrar sus cuerpos en una hondonada cerca de su pueblo. En un momento se hace claro la sobresaturación de muertos: simplemente no hay *espacio físico* para seguir enterrándolos:

Empezamos a cavar. Al cabo de poco rato, oí que un viejo granjero llamado Barz gritaba que allí había algo. Fui a verlo. Sí, allí había algo.

-¿Sigo cavando? –dijo Barz.

-No sea estúpido –le contesté-, vuelta a taparlo todo, déjelo tal como estaba.

Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. Déjelo. Tápele. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de *no* encontrar. Pero todos mis hombres, uno detrás de otro, iban encontrando algo y efectivamente ... parecía que en el fondo de la hondonada ya no había sitio para nada más. (Bolaño, 2666 955-956)

La imagen de la tierra plagada de cadáveres, por tanto, es algo que ya ha sucedido antes (los tiempos del “Conde Drácula”); es algo que sucede en la actualidad de La parte de Archimboldi (el Holocausto recién mencionado) y es algo que nosotros, como lectores, sabemos que pasará en el futuro (los femicidios de Santa Teresa largamente descritos en La Parte de los Crímenes). La barbarie, en este sentido, tiene un sentido circular, reiterativo, que reaparece en distintos momentos históricos y vuelve a actualizarse bajo distintas formas. Un pasaje en particular, en lo que refiere a la unión de las tres barbaries históricas, deja esto aún más claro, sobre todo en el sentido de premonición de la barbarie a venir: la baronesa Von Zumpe, en la velada ya descrita, habla sobre un pretendiente de su tía (“un ser aborrecible”) que es también un pintor. Sobre su arte, menciona: “Sus cuadros berlineses quedaron en el poder de mi padre, quien no tuvo fuerza para quemarlos. Una vez le pregunté cómo eran. Mi padre me miró y dijo que sólo eran mujeres muertas. ¿Retratos de mi tía? No, dijo mi padre, otras mujeres, todas muertas” (Bolaño, 2666 853). Halder (pues ese es su nombre), a través de su arte, es capaz de prever la tragedia futura.<sup>39</sup>

Lo que tenemos entonces es una particular pugna interna en relación a cómo es concebido el tiempo en el mismo 2666: por un lado, se nos presenta un tiempo fatalista que no cree en ninguna clase de trascendencia (y si la hay, es esencialmente arbitraria) y en la que todo está irrevocablemente condenado a la muerte; y por el otro, un tiempo circular, reiterativo, que nos

---

<sup>39</sup> Para ver de forma más explícita la conexión entre ambas barbaries, ver el artículo “2666 Twinned and Told Twice” (2015) de Margaret Boe Birns.

retrae a la idea de un eterno retorno, sobre todo en lo que refiere a la reaparición constante del “mal” y las barbaries asociadas a él.<sup>40</sup> Ninguna de las alternativas es particularmente optimista, y podría asociarse, en primera instancia, al tan mentado nihilismo que muchas veces se le atañe a Bolaño y a un escepticismo propio de una mentalidad postdictadura.<sup>41</sup> No obstante, la categoría que me propongo a dilucidar a continuación, *el gran teatro del mundo*, propone el atisbo de una respuesta, si bien trágica, al mismo tiempo heroica frente al dilema de la historia y temporalidad circular/fatalista en el mundo bolañesco.

### 3.2.4 El gran teatro del mundo

Mencioné en el Capítulo 1 cómo los personajes de Bolaño habían sido concebidos por la crítica, por lo general, como seres desorientados, sin rumbo ni objetivos claros. No creo que este sea el caso (o bien, el caso en *todos* sus personajes) en relación al caso de *2666*: en la novela que nos compete, sus personajes protagónicos actúan como autómatas, alienados en su banalidad diaria, hasta que algo –o *alguien*– les fuerza a salir de su gris cotidiano para hacer *algo*. Son momentos epifánicos, narrativamente herméticos, en que tenemos la sensación de que a nosotros, como lectores, se nos ha revelado *algo*, sin que necesariamente sepamos exactamente qué. Los personajes, a su vez, se ven impelidos a salir de su existencia cotidiana y efectuar un acto que digresivo por naturaleza, y, en ocasiones, hasta “heroico” en su debido contexto. Cuando esto

---

<sup>40</sup> Quisiese aclarar que no me refiero aquí al concepto de Eterno Retorno de Nietzsche, en cuanto su interpretación, como bien ha señalado Deleuze, no implica una repetición de lo *mismo*, sino más bien un retorno mismo de la *diferencia*: “It is not some one thing which returns but rather returning itself is the one thing which is affirmed of diversity or multiplicity. In other words, identity in the eternal return does not describe the nature of that which returns but, on the contrary, the fact of returning for that which differs” (Deleuze 48). En este sentido, adquiere un carácter más bien *afirmativo* y no condenatorio. El eterno retorno en Bolaño, por el contrario (y así como yo lo usaré de aquí en adelante), refiere más bien a una condena inescapable, a justamente un retorno de *lo mismo*.

<sup>41</sup> Ver Capítulo 1.

sucede, los personajes en cuestión no encuentran (o no quieren proferir) explicaciones racionales –actúan, de algún modo, como comandados por una fatalidad, o un destino que los impulsa a hacer algo que normalmente está fuera de su alcance y/o necesidad.

A modo de ejemplo: Fate, luego de ver la supuesta película clandestina de Robert Rodríguez, siente la necesidad imperiosa, aparentemente irracional y gatillada por la visión de dicha película, de salir de aquella casa y llevarse a Rosa consigo (Bolaño, 2666 406). La narración es notoria por su hermetismo, en el sentido en que en ningún momento se nos dice a nosotros, lectores, el proceso interno por el cual pasa Fate para llegar a dicho accionar. El narrador se posiciona como un observador externo a los hechos, no pudiendo (o no queriendo) interpelar –más que en un par de ocasiones, y de forma bastante hermética- las causas internas por las que Fate actúa como actúa. Sabemos de sus intenciones, primero, ante la pregunta insistente que le hace a los que le rodean (“¿Dónde está Rosa?”) y, en segundo lugar, por la petición directa que Fate le hace a Rosa para abandonar la fiesta (“Vámonos”). En este último caso, se nos hace aún más claro que Fate no actúa racionalmente, sino impulsado por una fuerza superior que lo *obliga* a hacer lo que hace debido a la forma en que dicho diálogo es descrito: “-Vámonos –oyó que le decía” (Bolaño, 2666 409, mis cursivas). Aquel “oír” en vez de “decir” connota a Fate como un observador *pasivo* frente a sus propias acciones, el cual, de momento, pareciese actuar solamente por impulso. Asimismo, más tarde, cuando Fate se encuentra con Rosa en un motel luego de haber “escapado” de dicha fiesta, el periodista afroamericano se encuentra en un estado intranquilo, nervioso, sin saber particularmente por qué, hasta que recibe un llamado del recepcionista diciéndole que un policía le estaba buscando: “De pronto . . . sonó el teléfono. Al descolgar oyó la voz del recepcionista y *supo en el acto que era eso lo que había estado esperando*” (Bolaño, 2666 430, mis cursivas). Nuevamente, se nos transmite la sensación

a nosotros, como lectores, que el mismo Fate actúa en el desarrollo de una historia en la cual él mismo no está seguro de comprender a cabalidad, pero sí, por lo menos, de saber su rol en ella; como si Fate, en cierto modo, fuese un actor de una obra a la cual no puede acceder en su totalidad a excepción de sus propias escenas.

Esto último nos retrae a un tópico literario bastante antiguo: *el gran teatro del mundo*. Ya decía Shakespeare: “All the world’s a stage, /And all the men and women merely players”. El tópico del mundo como un gran teatro concibe a nuestra realidad como un escenario, en la cual todo pasa esencialmente por el concepto de *representación* (nosotros como actores de un gran guión universal, constantemente en un estado de *performance*). Este tópico, popular en el mundo hispano gracias a las magistrales obras de Calderón de la Barca, haya su reactualización en *2666* de forma sutilísima gracias a las sutiles pistas que Bolaño va dejando en su discurso – pistas que, reitero, acentúan cómo sus protagonistas actúan, sobre todo en lo que refiere a los momentos epifánicos, como si fuesen presas de un destino o fatalidad mayor, el cual es imposible de rehuir, sino simplemente *actuar*.<sup>42</sup> Dicha idea, por supuesto, es armónica con la idea de un tiempo circular, inescapable, que he descrito anteriormente, en el sentido de que “todo lo que ha sido alguna vez, será” tiene su equivalencia con la idea de un “guión” profundo, implícito, que rige nuestras existencias y del cual no podemos escapar.

No obstante, ¿no estaría condiciéndose dicha idea del gran teatro del mundo con cierta fatalidad a la cual somos incapaces de rehuir, en el sentido de que si estamos irremediamente

---

<sup>42</sup> La idea del *performance*, cabe destacar, es particularmente fuerte en *La Parte de Fate*, en cuanto su protagonista es radicalmente consciente de la imagen que proyecta en los otros y cómo se *supone* que debe actuar en relación a esta. El ejemplo más claro es, nuevamente, en la fiesta en la casa de Charly Cruz, en donde Fate irrumpe en la habitación donde está Rosa, dispuesto a llevársela de ahí: “*Ahora debo procurar ser lo que soy*, pensó Fate, un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso. Casi de inmediato se dio cuenta de que ninguno de los mexicanos estaba impresionado” (Bolaño, *2666* 408, mis cursivas).



atados a un guión que fatalmente dictamina nuestra existencia, no hay, al fin y al cabo, libertad de acción para los personajes, ni control sobre los eventos que nos rodean? Si la barbarie, por ejemplo, es una entidad que siempre estará presente en nuestra sociedad ante su reemergencia reiterativa y cíclica, ¿de qué sirve, por ejemplo, luchar contra ella? ¿Para qué esforzarnos, luchar contra el sinsentido, si es que todas nuestras acciones están definidas por el eterno retorno, a la vez que nada, asimismo, tiene asegurado la inmortalidad? Pues bien, la respuesta Bolaño a esta pregunta aparentemente sin salida tiene mucho que ver con su idea de la valentía: una que es aún más valiosa frente a lo inmensamente adverso, como espero detallar a continuación.

### 3.2.5 Sobre el valor

El *valor*, atributo que Bolaño reitera en múltiples entrevistas como una de sus más preciadas,<sup>43</sup> es una cualidad que aparece una y otra vez en los personajes en los cuales Bolaño se concentra (a la vez que, irónicamente, es uno de los rasgos que más se ha dejado de lado por parte de la crítica por preferirse más vehemente la narrativa del revolucionario arrepentido e irrevocablemente desencantado). En el nivel de apreciación general, Bolaño muchas veces estima la valentía desde una mirada retrospectiva. Con respecto a su generación, por ejemplo, señala: “Nuestro valor fue tan grande como nuestra inocencia o estupidez” (Braithwaite 82). Es una relación paradójica, en cuanto se rescata una *actitud* más que un proyecto político específico. Con esto no quiero decir que Bolaño desdeñe un pensamiento contra-hegemónico; al contrario, rescata la valentía para enfrentar lo establecido, para propugnar un cambio, incluso si éste se ve imposible –es más, *sobre todo* si ve imposible. En este sentido, su concepto del valor y el enfrentamiento del peligro

---

<sup>43</sup> Ver a modo de ejemplo entrevistas en *Bolaño por sí mismo* (páginas 48, 50, 79, 82, 89, 112 y 130).

adquieren un tono quijotesco, pero propio de un Quijote *consciente de sí mismo*, consciente de su propia locura. Es la salida hacia la aventura y el enfrentamiento con la barbarie con el conocimiento de que probablemente salga uno derrotado.

Un ejemplo claro de lo último es la figura de Ansky. Ansky, protagonista del diario personal que Archiboldi encuentra en Kostekino, deviene, en última instancia, un modelo de vida para el escritor alemán. El joven polaco, el cual ha sufrido las purgas de la Unión Soviética en carne propia, vive un proceso de desencanto del proyecto revolucionario; no obstante, Ansky no sucumbe ante la demencia o la melancolía (como sí lo hace, como espero detallar prontamente, Amalfitano). Ya hacia el final de su diario, Archiboldi lee:

En una de sus últimas anotaciones menciona el desorden del universo y dice que sólo en ese desorden somos concebibles. En otra, se pregunta qué quedara cuando el universo muera y el tiempo y el espacio mueran con él. Cero, nada ... Detrás de toda respuesta inapelable se esconde una pregunta aún más compleja. La complejidad, no obstante, le da risa ... Sólo en el desorden somos concebibles. ... En la última página del cuaderno traza una ruta para unirse a los guerrilleros. (Bolaño, 2666 920)

Al igual que Archiboldi y Amalfitano, por mencionar dos personajes que “coquetean” con la locura en el transcurso de 2666, Ansky se ve sobrepasado por la complejidad y la falta de sentido de la vida humana (y en este pasaje en particular, la presencia del tiempo lineal, irrevocablemente destructivo). Sin embargo, no sucumbe ante la tentativa de crear su propia realidad subjetiva (la demencia) o quedar atrapado en una melancolía estéril. La opción que Bolaño rescata a través de Ansky se hace entonces clara: *el valor*. Ansky reconoce el gigantesco absurdo que le rodea y aún así el final de su diario está marcado por su apego a la realidad

concreta: se une a las guerrillas - una decisión de enfrentar una batalla que bien puede ser estéril, pero que no obstante abraza con firmeza.

Otra muestra de dicho aprecio hacia el valor es la referencia a Courbet, escritor francés, en el diario de Ansky: “Imagina a Courbet en la revolución de 1848 y luego lo ve en la Comuna de París, en donde la inmensa mayoría de los artistas y literatos brillaron (literalmente) por su ausencia. Courbet no. Courbet participa activamente y tras la represión es arrestado y encarcelado en Sainte-Pélagie, en donde se dedica a dibujar naturalezas muertas” (Bolaño, 2666 912). No hay ironía en la aproximación que se hace a Courbet. Ansky lo admira –y, en consecuencia, Archimboldi también. Simboliza la figura del artista que es capaz de darlo todo en pos de un ideal, si bien muchas veces el ideal está condenado a la derrota. En este sentido, se cuadra con la visión misma de la literatura que tiene Bolaño: afrontar una batalla que está perdida, pero aún así conservando el valor para hacerlo.

Si bien la alternativa del “valor” pareciese ser, entonces, la más luminosa frente a nuestro destino, un halo de fatalismo la cubre constantemente. No obstante, en contra de lo que pudiese pensarse a primera vista (de que Bolaño se alía con la visión del “fin de la historia”, que cualquier acción para cambiar el transcurso de nuestro discurrir histórico es futil) hay una recuperación del sentido propio de la ética que cubre toda la novela, de cierta *responsabilidad* en la praxis que se transmite, consecuentemente, al accionar de los personajes. Así lo expresa el mismo escritor chileno cuando se refiere al sentido de la *culpa* en el día a día:

Yo creo que la culpa, el sentido de la culpa, es de las pocas cosas buenas de la religión católica. Siempre me ha parecido una entelequiaseudodionisiaca la del hombre libre de culpa. En ese sentido, por supuesto, estoy totalmente en contra de Nietzsche. Vivir sin culpa es como vivir fuera del tiempo, en un presente perpetuo, en una cárcel de soma o

como se llamara esa droga que tomaban en *Un mundo feliz*, de Huxley. Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. (Braithwaite 123)

La presencia constante de la barbarie y el mal, consecuentemente, en el sentido de que son parte del gran teatro de la vida y su presencia está condenada a reactualizarse eternamente en nuestro discurrir histórico, no significa, según Bolaño, una excusa para no reaccionar frente a ella; por el contrario, es el único modo de *involucrarse* en la historia –o en otras palabras, de interpretar un papel –una *performance*- significativa en nuestras existencias.

Quisiese volver, brevemente, a la figura de Ansky para dejar este punto más claro: Ansky, en las anotaciones finales de su diario, reconoce la absurdidad de la existencia (“solo en el desorden somos concebibles”). Ansky se ve incapaz de establecer un gran metarrelato que otorgue sentido a su vida. No obstante, decide, al igual que en su juventud ligada a la revolución soviética, *tomar parte* de esta existencia aparentemente absurda, cumplir su papel en el gran teatro del mundo al unirse a las guerrillas. Y el punto es que cumplir con su *performance* no es una acción desconectada a la realidad concreta, sino que tiene efecto directo en ella. El hecho de que sea un *rol* no cambia esto último.

Para ir concluyendo: si bien la concepción de la fatalidad y el eterno retorno presentes en la novela son definitivamente pesimistas en relación a la concretización de una utopía futura, la inacción, la inmovilidad como sujeto nunca son justificables. Es justamente en la colisión entre estas dos fuerzas aparentemente contradictorias (fatalismo histórico y temporal versus la valentía de afrontar el sinsentido) que se producen una de las tensiones internas más interesantes en *2666*: pues, si bien aparentemente paradójicas, suponen, en última instancia, una aproximación a un sentido de la *praxis* en relación a nuestra alienación contemporánea y el absurdo de la existencia. En palabras de Bolaño: “Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano

a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria” (Braithwaite 130). Hay un rescate profundo de la entrega y del valor del sujeto; una actitud que justamente adquiere su honorabilidad en la conciencia de que se está peleando una batalla altamente desigual.

### 3.3 MÍMESIS

Ahora bien: ya establecida en ciertas líneas generales los elementos constituyentes de la totalidad bolañana en *2666* en términos espaciales y temporales, es hora de volver a una de las interrogantes con las cuales inicié este capítulo: ¿cómo dialoga esta totalidad en relación a nuestra realidad concreta? ¿En qué sentido es *2666* realista, o no lo es?

La problemática del realismo en la representación literaria es todo menos nueva; es más, supone su preocupación central desde lo que podría considerarse el inicio de la teoría literaria (Aristóteles). En el presente apartado, no haré más que introducir este tema en relación a *2666*, el cual espero profundizar en los siguientes capítulos; pero tal como es la constante en todo lo que refiere a esta novela, me atrevo a adelantar que la respuesta, en *2666*, se encuentra en un punto medio. Si bien nos encontramos con rasgos paródicos en *2666* que mofan la pretensión de cualquier obra literaria de ser un “reflejo del siglo XXI” en un nivel macro,<sup>44</sup> las pulsiones de Bolaño de, efectivamente, acercar a su novela con problemáticas (muy reales y concretas) de

---

<sup>44</sup> Donoso Macaya hace un buen trabajo en detectar estas pequeñas burlas a las propias pretensiones, quizá, de *2666*. Su artículo “Estética, política y el posible terreno de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño” (133) será analizado en breve.

nuestra contemporaneidad nos muestran un deseo de efectivamente dar, primero, una imagen simbólica de nuestro *status quo* como cultura occidental al mismo tiempo que se intenta influir en ella. El ejemplo más claro de lo anterior es, según mi perspectiva, la larga enumeración de los asesinatos de Santa Teresa en La Parte de los Crímenes, el cual usaré como anclaje para tratar este tema.

### **3.3.1 Santa Teresa versus Ciudad Juárez, o el mito versus el archivo**

Como adelanté en el capítulo anterior, la enumeración del hallazgo de cadáveres femeninos en las cercanías de Santa Teresa es una narración reiterativa, fría y notoriamente cercana a un discurso forense. Asimismo, argumenté cómo la supresión de una mirada afectiva causaba en el lector un efecto de *shock* de igual o mayor potencia que una presunta narración barroca, en el sentido que el receptor se ve forzado a llenar los vacíos afectivos relacionados a un mínimo sentido del horror. Ahora bien, ¿por qué Santa Teresa? ¿Por qué la existencia de La Parte de los Crímenes?

Ahora, si bien entro en terreno plenamente conjetural, cabe la posibilidad que Bolaño, ya consciente de su propio éxito y reconocimiento tardío como escritor, haya decidido usar su recientemente adquirida fama para poner encima de la mesa un tema que le llamaba la atención y preocupaba en demasía. En sus propias palabras: “[El infierno es] como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”. (Braithwaite 77) En este sentido, La

parte de los Crímenes tendría un sentido primordialmente de denuncia.<sup>45</sup> Independientemente del hecho de que lo anterior sea real o no, el efecto de *shock* que busca la Parte de los Crímenes en sus lectores es un hecho innegable, y tanto por la temática misma de 2666 y la obra anterior de Bolaño (siempre cercana a la violencia política) es difícil de creer que la representación del horror dicha parte sea fruto meramente de la búsqueda de un efecto netamente estilístico.

No obstante, si el objetivo es *denunciar* y dejar al desnudo una situación sociocultural particular como son los femicidios en Ciudad Juárez, ¿por qué la decisión de Bolaño de cambiarle el nombre a Ciudad Juárez por Santa Teresa? Cabe destacar que casi todas las otras ciudades conservan su nombre real<sup>46</sup>; ¿por qué Ciudad Juárez no, considerando la importancia que tiene la urbe dentro de la misma novela? ¿Es entonces el propósito de Bolaño crear una ciudad totalmente ficticia, desapegada y libre de nuestra realidad concreta? Evidentemente no: pues, como ya se ha documentado extensamente (si bien ejemplificado de mejor forma en la ya mentada *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez)<sup>47</sup>, Ciudad Juárez es –

---

<sup>45</sup> Recordemos que en la fecha de publicación de 2666 (el año 2004), los femicidios de Ciudad Juárez no tenían la popularidad que tienen hoy en día. *Huesos en el desierto*, de Sergio González (obra que muchos han visto como la contraparte periodística de 2666) sólo había visto la luz dos años antes (2002). Ahora bien, como es sabido, y en directa contraposición a la representación mediática de los femicidios hace diez años, los asesinatos de Ciudad Juárez han terminado por convertirse en un terreno conocido en la representación cultural debido a la gran industria mediática que se han armado en torno a ellos (llegándose hasta el punto de ser el tema central de una película protagonizada por Jennifer López).

<sup>46</sup> Excepciones a esta afirmación, aparte del ya mentado sintagma Ciudad Juárez/Santa Teresa, son, para empezar, el pueblo natal de Hans Reiter/Archiboldi, cuyo nombre nunca se menciona directamente sino que es descrito con ojos infantiles, al igual que otras aldeas cercanas (“La Aldea de los Hombres Rojos”, “La Aldea de las Mujeres azules”; “El Pueblo de los Gordos”; etc.). Dado a la cercanía de la aldea de Reiter con el mar, podemos deducir que su pueblo se encuentra en el norte de Alemania, y que el mar en cuestión es el Mar del Norte o bien el Mar Báltico. No obstante, la no mención explícita del pueblo natal de Reiter es radicalmente distinta al cambio de nombre de Ciudad Juárez: pues el inicio de La Parte de Archiboldi es en cierto modo reminiscente del comienzo la obra maestra de Joyce, *Retrato del artista adolescente*: el lenguaje (siempre en tercera persona) se acopla a la cosmovisión del personaje en el cual se enfoca –en este caso, un niño. El cambio de Ciudad Juárez a Santa Teresa tiene otro sentido radicalmente distinto, como pronto espero detallar.

<sup>47</sup> Roberto Bolaño, como se sabe (pero nunca está de más mencionarlo), mantuvo una correspondencia con dicho periodista mexicano para documentarse acerca de los crímenes de Ciudad Juárez (Franco, “Questions for Bolaño” 214).

efectivamente- la materia prima de la cual nace *La Parte de los Crímenes*. ¿Pero es que Bolaño busca retratar entonces la realidad objetiva del modo en que los escritores realistas del siglo XIX pensaban que era posible? La decisión de cambiar el nombre a Ciudad Juárez a Santa Teresa estaría apuntando a lo contrario, pues es un gesto que esencialmente nos aleja de la realidad concreta. La respuesta, entonces, y tal como todo lo que concierne a esta novela, se encuentra en un punto medio, tenso, que deja a *2666* como una obra que se encuentra, en relación a Santa Teresa/Ciudad Juárez, entre el limbo de la ficción y el archivo –ambigüedad que, cabe destacar, hace explotar su fuerza en ambos sentidos.

Profundicemos. Por un lado, el nombrar “Santa Teresa” a Ciudad Juárez (y cambiar el nombre de sus víctimas) corresponde, entre otras cosas, al deseo de des-exotizar la ciudad mexicana en cuestión (es decir, evitar interpretaciones del estilo “esto sólo sucede en México”) para, en cambio, no sólo elevarla en condición de símbolo de la tragedia latinoamericana, sino que hacerla trascender como un símbolo del sacrificio humano (y de la barbarie perpetua) que permanece en nuestros tiempos globalizados y neoliberales. La fuerza mitológica de dicho hecho se nos presenta en un episodio de *La Parte de Fate*, cuando Guadalupe Roncal, periodista mexicana, al referirse a los femicidios, profiere: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, *2666* 439). La “mitologización” de Santa Teresa (es decir, su proyección como un símbolo de una barbarie histórica que se arrastra desde tiempos inmemoriales), en este sentido, sirve como punto de anclaje desde la cual juzgar nuestra realidad contemporánea en su totalidad.

Por el otro lado, no obstante, dicha proyección de Ciudad Juárez no debería entenderse como una simbolización sin conflictos, en la referencia estable hacia un más allá concreto (A es igual a B), pues, para poner un ejemplo de *La Parte de los Crímenes*, el listado de cadáveres



femeninos, al mismo tiempo que pide a gritos ser enmarcado en un discurso coherente y trascendente (*¿quién las mata? ¿por qué se las mata?*), adquieren relevancia *en sí mismas*, en cuanto su reiteración constante las hace, en cierto modo, hacer adquirir una cierta *materialidad* (y, cabe destacar, voluminosidad netamente *física* en relación al número de páginas) que hacen dimensionar en el lector la inmensidad de la tragedia. En otras palabras: al contrario de las anteriores Partes, en la que la mención de los asesinatos de Santa Teresa son enunciados de forma general, en la Parte de los Crímenes Bolaño se preocupa de detallarnos *cada* caso en particular. Es, en cierto modo, una forma de visualizar la *materialidad* ya mentada que se esconde detrás de las generalizaciones; un esfuerzo titánico por dar corporalidad y visibilidad a aquello que se esconde detrás del símbolo: los nombres propios de la pérdida.

Sumado a esto, encontramos en el mismo 2666 una fuerza corrosiva irónica que juega en contra de sus mismas pretensiones simbolistas. Azucena Esquivel Plata, diputada del PRI que contacta a Sergio González para esclarecer la desaparición de una de sus amigas íntimas en Santa Teresa (Kelly Rivera), le narra al primero su encuentro con un detective privado de la siguiente manera:

Deje de hablar como si fuera un guía turístico. O mi amiga está viva, y entonces quiero que la encuentre, o mi amiga está muerta, y entonces quiero a sus asesinos. Loya sonrió. ¿De qué se ríe?, le pregunté. Me ha hecho gracia lo del guía turístico, dijo. Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera *Pedro Páramo*, dije. Es que tal vez lo sea, dijo Loya. No, no lo es, se lo puedo asegurar. (Bolaño, 2666 779-780)

La mención de *Pedro Páramo* inmediatamente debería retraernos a la idea de la representación de una aldea atemporal y simbólica, trascendente, en donde las nociones de lo real, lo mítico y un tiempo circular se funden –representación que aquí está bajo ataque. Si bien la figura de Azucena

Esquivel Plata es retratada con cierto distanciamiento y enjuiciamiento silencioso en relación a cómo concibe el poder político<sup>48</sup>, no debería descartarse como una voz dotada de cierta legitimidad en la misma novela; pues, si bien es cierto que su involucramiento en los asesinatos tiene que ver más con una cuestión personal, es, a fin de cuentas, una de las pocas figuras ligadas al poder que efectivamente intenta hacer *algo* con respecto a los femicidios de Ciudad Juárez más allá de gestos vacíos.

Bolaño, a fin de cuentas, proyecta una relación contradictoria en relación a lo real en relación a Santa Teresa: pues, por un lado, busca erigir un símbolo de lo bárbaro en la ciudad mexicana como la última reactualización de la barbarie (una que en la misma novela tiene su antecesor histórico más directo en el holocausto de la Segunda Guerra Mundial); y por el otro, desmitificarla al dotarla de una *materialidad* al iniciar la enumeración interminable de cadáveres. Es, al fin y al cabo, un asunto de distancia narrativa: pues mientras *La Parte de los Crímenes* otorga de nombre y apellido a las víctimas (a pesar de su ficcionalidad) y discurre en lo que pareciera ser un *presente perpetuo* -en el sentido que intencionalmente se rehúsa darnos un marco discursivo que explique la aparición de tanta muerte-, las otras Partes justamente contemplan la barbarie de Santa Teresa de una manera más tangencial -aproximación que favorece su estatus como símbolo, uno que es visitado desde diferentes escenarios culturales e históricos.

---

<sup>48</sup> Su ascenso al poder es descrito más bien como un amor a este último más que una genuina preocupación por la ciudadanía, de la cual nosotros percibimos, a través de su discurso, una desconexión profunda. Un ejemplo claro es el siguiente: “Al segundo día de espera recibí la visita de un grupo de feministas a quienes mi actitud tras la desaparición de Kelly había parecido digna y congruente en una mujer. Eran tres, y por lo que pude entender, su grupo no era demasiado numeroso. De buena gana las hubiera sacado a patadas de mi oficina [...]”. (Bolaño, 2666 778)

Todo es, al final, un asunto de proximidad. Mientras que el acercamiento tangencial a la barbarie de Santa Teresa favorece su mitologización y, consecuentemente, su trascendencia con respecto a lo real, el *close-up* de La Parte de los Crímenes, con su lenguaje forense, frío e imparcial, que pareciese resumir un listado de cadáveres más que contar una historia, introduce la *materialidad* de lo real que des-mitifica Santa Teresa y lo aproxima a la objetividad de un documento.

Así, el *realismo* de Santa Teresa/Ciudad Juárez se encuentra en un estado de tensión permanente. Considerando que, como ya hemos mencionado, Bolaño trabajó cercanamente con los archivos de las asesinadas para conformar La Parte de los Crímenes, en el sentido que su descripción del hallazgo de los cadáveres podría considerarse casi una mera descripción de lo real (a excepción del nombre propio de las víctimas), la *inserción* de dicho archivo en un contexto tradicionalmente *literario* eleva el registro de las muertes al equivalente de un símbolo, uno que connota nuestra tragedia global contemporánea. Nos encontramos frente a lo que considero un frágil matrimonio entre testimonio y novela: uno que, por momentos, proyecta el sentido de lo verosímil propio del primer género, y que en otros ostenta la capacidad de inyectar de simbolismo a un relato y convertirlo en una nueva realidad que dice mucho sobre la nuestra.

### **3.4 EL IMPULSO ANAGÓGICO VERSUS LA CORROSIÓN IRÓNICA**

Vayamos concluyendo. La escritura del presente capítulo, aparte de pretender presentarnos el diagrama de la totalidad de Bolaño en términos espaciales y temporales, ha querido mostrar una serie de dualismos fundamentales en la cosmovisión de 2666: utopía y barbarie, locura y épica, fatalismo histórico y el valor de la praxis, realismo versus ficción y testimonio versus literatura.

Ahora bien, todas estas relaciones conceptuales llenas de tensión dentro de la misma novela son posibles de resumir a una pulsión básica que las engloba a todas: el impulso anagógico versus la corrosión irónica.

Irónico es que use una idea de Octavio Paz, el cual pareciera ser el mayor antagonista de *Los detectives salvajes*, para describir la pugna latente en la escritura de *2666*. El escritor y pensador mexicano, recordemos, en su conocida obra *Los hijos del limo*, expresa la crisis de producción cultural moderna como una antítesis irresuelta y constante entre un impulso anagógico, por un lado, y una corrosión irónica, por el otro. El impulso anagógico refiere a la noción de correspondencia simbólica entre la producción de discurso y el universo (visión que corresponde a una cosmovisión premoderna, cercana a sistemas religiosos deístas); la corrosión irónica, por el contrario, corresponde a la *destrucción* de aquella fe del sistema de correspondencias antes mentado, y la sensación, en consecuencia, de un necesario divorcio entre el signo y la realidad concreta. Recordemos, no obstante, que esta pugna conceptual no termina por decantarse necesariamente por ningún lado. Esta relación constantemente dialógica y conflictiva, consecuentemente, sería, según Paz, la condición (y contradicción) *moderna*.

La condición *posmoderna*, ahora bien, inclinó la balanza definitivamente hacia el lado de la ironía, en el sentido de que toda correspondencia de la palabra con el cosmos se percibió como definitivamente rota. Perdido los centros valóricos y estéticos, el relativismo, el juego, y una actitud escéptica frente a la representación pasaron a ser la norma.<sup>49</sup> *2666*, no obstante, representa un caso especial. La novela nace en un período, como el mismo Amalfitano menciona, en que las grandes obras maestras se encuentran en vías de extinción, y el realismo tradicional ya largamente puesto en entredicho desde las vanguardias. Bolaño, no obstante, no

---

<sup>49</sup> Ver las obras de Jameson y Lyotard al respecto del posmodernismo.

sólo decide hacer ficción sobre lo real, sino hacer difusa su frontera. Bolaño no busca hacer un realismo exacto, ni tampoco reiterar majaderamente el divorcio entre signo y referente. Bolaño *reinventa* un realismo que conserva por un lado la corrosión irónico y la potencialidad anagógica por el otro. ¿Y cómo lo logra? Mezclando el *relato literario* con el *archivo*; no *narrando* lo real, sino insertando fragmentos de lo “real” y haciendo que estos últimos entren en diálogo con la potencialidad simbólica del relato literario.

#### 4.0    **CAPÍTULO 4: SOBRE LA UTOPIÍA Y LA BARBARIE**

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

Roberto Bolaño

#### 4.1    **INTRODUCCIÓN**

Mientras que el siguiente capítulo tiene como finalidad caracterizar la respuesta ética de varios personajes en relación a su entorno cultural, histórico y político, el presente tiene justamente como objetivo caracterizar la dinámica de aquellos *espacios* en donde los protagonistas de 2666 habitan. Reiterando una idea expuesta anteriormente, es mi propósito demostrar cómo los espacios marcados por la barbarie tienen en su reverso su opuesto: la idea de una civilización letrada, normada, que he identificado anteriormente con el concepto inalcanzable de *utopía*. En el todo indisociado que Bolaño representa, ambas esferas se tocan y conviven en lo que en un principio pareciese ser una paradoja, pero pronto devela ser una manifestación reiterada, cíclica, y hasta sistemática.

A primera vista, la idea anterior pareciera confirmar la corriente “nihilista” que he identificado en el Capítulo 1: aquella que, como anteriormente expuse, postula que en Bolaño la cosmovisión que predomina es una apocalíptica, en la que no se ve futuro alguno posible para la sociedad occidental y la única respuesta que nos queda, para parafrasear a Bolognese, es la indiferencia o la risa (104). No creo que esto sea el caso: pues la esfera de la épica, aquella que he identificado como una serie de valores que apuntan a una sociedad más justa e igualitaria, hallan su expresión de forma fugaz en una serie de personajes que examinaré en el siguiente capítulo. Mi propósito en el presente, no obstante, es señalar las características esenciales de una serie de espacios que simbolizan el progreso neoliberal, la modernidad y la cultura letrada y que empero contienen en su misma *dinámica* una serie de rasgos que la identifican con su opuesto: la barbarie, el horror y la injusticia. Bolaño, amargamente, señala el uso de los mentados discursos en vistas de *normalizar* lo más atroz en nombre de un bien mayor, apuntando ahí justamente donde la *distancia* entre ideología (vista como falsa consciencia) y realidad concreta alcanzan una tensión máxima. No es, sin embargo, que la idea utópica de una sociedad comunitaria y “civilizada” sean dañinas en su expresión más abstracta; sí es, en cambio, denunciar cómo estas mismas ideas se han tergiversado y moldeado a nuestra circunstancia sociohistórica para justificar las atrocidades más perversas, los horrores más inimaginables.

Antes de comenzar, quisiera reiterar una idea ya expuesta en el Capítulo 2: la lógica preponderante en *2666* es la *espacial*. Cada parte actúa como estandarte de proyecciones de sentido (referentes a lo cultural, a lo bárbarico, etc.) y el efecto macro que se busca es la interacción de dichas esferas entre sí más que la evolución diacrónica de una historia. En este sentido, empezaré mi análisis con el espectro de la barbarie concentrado en Santa Teresa, para luego proyectar cómo la misma barbarie no es excluyente de la ciudad mexicana, sino que es una

constante omnipresente en las representaciones de Europa, Latinoamérica y en Estados Unidos que se efectúan en 2666. Esto es, consecuentemente, uno de los propósitos últimos de Bolaño en su meganovela que he identificado al inicio de mi ensayo: adjuntar y *homogeneizar* (a falta de una expresión mejor) lo que vemos como parte de un todo, en donde la particularidad hace referencia a un sentido global y viceversa.

## 4.2 LA BARBARIE NEOLIBERAL

Santa Teresa, la cual es el núcleo del movimiento quiasmático que efectúa 2666, es una ciudad mexicana supuestamente ficticia que se encuentra cerca de la frontera con Estados Unidos. Su principal fuente de trabajo para su población son las *maquiladoras*, instaladas por empresas transnacionales, las cuales efectivamente tienen una presencia importante a nivel global en nuestra contemporaneidad.

Antes de iniciar el análisis literario *per se*, recordemos qué son y cómo funcionan efectivamente dichas empresas en nuestra realidad concreta: las maquilas, por definición, son fábricas que importan y manufacturan materias primas para su posterior exportación libre de impuestos. Si bien es cierto que incorporan un número masivo de asalariados locales al momento de ser creadas, el sueldo de sus trabajadores es mínimo -apenas suficiente para la sobrevivencia. Es más, podría argumentarse que la única razón por la cual existen estas fábricas es justamente por los bajos salarios de sus empleados: las empresas transnacionales que las emplean, generalmente, buscan países en donde las leyes laborales sean más flexibles y el acceso a una mano de obra más barata para maximizar las ganancias de su producción (algo muy común en nuestros tiempos globalizados). Los gobiernos locales, a su vez, generalmente acceden a la



incorporación de maquilas transnacionales como un método contra el desempleo regional. Supuestamente un trato de mercado libre destinado a favorecer ambas partes (empresas transnacionales y gobiernos locales), Bolaño se encarga de ironizar sus efectos “positivos” en 2666 desnudando la relación de hegemonía y sumisión que se esconde detrás de un acuerdo –en teoría- bilateral.

México, en este sentido, es un ejemplo prototípico de la implementación masiva de maquiladoras transnacionales. Su emergencia se puede rastrear desde 1965, año el cual, en palabras de Cravey,

[t]he Mexican federal program encouraged foreign industrial investment through the use of government subsidies and new regulations that granted manufacturers duty-free importation of machinery, parts, and raw material. At the same, changes in the U.S. tariff schedule made it cost effective for U.S.-based transnationals to assemble goods overseas for the U.S. market . . . This industry expanded rapidly to become a significant sector of the local economy. People now migrate from rural Sonora and other parts of Mexico to work in the factories. (Cravey 74)

Ciudad Juárez, representada en 2666 bajo el nombre de Santa Teresa<sup>50</sup>, es un ejemplo prototípico de dicho fenómeno. Asimismo, la presencia de un discurso “triumfalista” de las maquilas – uno que está relacionado con la creación de empleos- aparece reiteradas veces en la novela: Santa Teresa es descrita muchas veces como una ciudad pujante, industrial, y en constante expansión. Sergio González Rodríguez, por ejemplo, al llegar por primera vez a Santa Teresa, tiene la impresión de que está frente a “una ciudad industriosa y con poquísimo desempleo” (Bolaño,

---

<sup>50</sup> Para ver implicancias del cambio de nombre, véase Capítulo 3.

2666 471). Más tarde, cuando el mismo periodista habla con la encargada del Departamento de Delitos Sexuales, Yolanda Palacios, esta última le pregunta: “¿Sabes cuál es la ciudad con el índice de desempleo femenino más bajo de México? Sergio González vio la luna del desierto, un fragmento, un corte helicoidal, asomándose sobre las azoteas. ¿Santa Teresa?, dijo. Pues sí, Santa Teresa, dijo la encargada del Departamento de Delitos Sexuales” (Bolaño, 2666 710). En este sentido, la ciudad mexicana fronteriza es representada como una urbe “en vías de desarrollo” prototípica de nuestros tiempos neoliberales, la cual está inmersa en el proceso de la globalización y cree en su discurso triunfalista. Consecuentemente, también, corresponde al espectro utópico de lo que el capitalismo globalizado *debería* ser. Chucho Flores, (ex)novio de Rosa Amalfitano, sintetiza esta postura al describir Santa Teresa a Fate con las siguientes palabras:

-Ésta es una ciudad completa, redonda . . . Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cartel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. (Bolaño, 2666 362)

La descripción de Chucho Flores supone un primer paso a aquellas zonas grises que Bolaño explorará: pues en este caso, la modernidad de Santa Teresa, según la descripción de Chucho, no sólo conlleva el desarrollo capitalista (fábricas, flujo constante de mano de obra, dinero), sino también efectos nocivos colaterales que vienen de la mano junto al llamado “progreso”: los carteles de droga, la violencia, la pobreza. Chucho Flores, no obstante, no necesariamente pareciera *quejarse* de los rasgos notoriamente negativos: más bien, da la impresión que se

enorgullece de ellos (“esta es una ciudad redonda, completa”). El estatus de lo “moderno” se acepta con todas sus deficiencias, en cuanto pareciese desprenderse de las palabras de Chucho Flores que la asimilación de los procesos globalizados es preferible a ser vistos como una nación –o ciudad- subdesarrollada.

En contraposición a este discurso triunfalista, no obstante, la novela muchas veces nos da sutiles indicios sobre las condiciones precarias en la que viven los trabajadores de las maquiladoras (los cuales constituyen la mayoría de la población de Santa Teresa). Vale la pena detenerse en la que considero que es la mayor descripción (en términos de extensión) de las maquilas y sus alrededores en 2666:

En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y estaban pintadas de color plateado. Junto a éstas, entre unas lomas bajas, sobresalían los techos de las casuchas que se habían instalado allí poco antes de la llegada de las maquiladoras . . . En la plaza había seis árboles, uno en cada extremo y dos en el centro, tan cubiertos de polvo que parecían amarillos. En una punta de la plaza estaba la parada de los autobuses que traían a los trabajadores desde distintos barrios en Santa Teresa. Luego había que caminar un buen rato por calles de tierra hasta los portones en donde los vigilantes comprobaban los pases de los trabajadores, tras lo cual uno podía acceder a su respectivo trabajo. Sólo una de las maquiladoras tenía cantina para los trabajadores. En las otras los obreros comían junto a sus máquinas o formando corrillos en cualquier rincón . . . La mayoría eran mujeres. (Bolaño, 2666 449)

Bolaño no necesita *denunciar* con un lenguaje virulento las condiciones paupérrimas en que los trabajadores de las maquilas operan: le basta simplemente con describir usando aquel discurso

*blanco* mencionado en el Capítulo 2. “Casuchas”, plazas con más polvo que verde, caminos de tierra y condiciones precarias de trabajo que contrastan con las torres de electricidad nuevas son sólo algunos indicios que nos muestran la miseria del trabajo en las maquiladoras, lo que ya en sí puede ser considerado un primer indicio de violencia hacia sus trabajadores –no tan brutal como los asesinatos que suponen el grueso de La Parte de los Crímenes, pero sí, en cierto modo, más incisiva al ser cotidiana, reiterativa e *invisible* para el discurso neoliberal. Al respecto, Alice Driver menciona: “femicide victims in the novel are characterized by acts of *economic violence* such as lack of electricity, sewage, paved roads, and running water, all elements that leave women in a precarious situation considering that many of them work late or early shifts and travel long distances on foot and via public transportation” (Driver 67, mis cursivas). En este sentido, la primera violencia ejercida hacia los obreros de Santa Teresa (en su mayoría, mujeres) es *socioeconómica*. Gracias a su condición periférica, asimismo (y como procederé a detallar a continuación), las obreras de Santa Teresa devienen mercancía en sí mismas, aptas para ser consumidas por el mejor postor y luego susceptibles de ser desechadas sin el menor remordimiento.

El poder que las maquiladoras ejercen en sus trabajadores y en la ley local, asimismo, quedará en descubierto cuando el gobierno mexicano empiece a –tímidamente- intentar tomar cartas en el asunto por los reiterados asesinatos de mujeres en Santa Teresa. En uno de los primeros casos de hallazgo de cadáveres femeninos narrados en 2666, un cuerpo es encontrado en un basurero cercano a una maquila. La llegada de la policía a la escena del crimen es inmediatamente mediada por ejecutivos de las maquilas, los cuales, en todo momento, son los que verdaderamente tienen el control de la situación:

Los policías que vinieron a buscarla encontraron a tres ejecutivos de la maquiladora esperándolos junto al basurero. Dos eran mexicanos y el otro era norteamericano . . . Los tres ejecutivos acompañaron al policía hacia el interior del basurero. Los cuatro se taparon la nariz, pero cuando el norteamericano se la destapó los mexicanos siguieron su ejemplo . . . Bueno, dijo uno de los ejecutivos, usted se encarga de todo, ¿verdad? El policía dijo que sí, cómo no, y se guardó el par de billetes que le tendió el otro en el bolsillo de su pantalón reglamentario. (Bolaño, 2666 450)

Aparte de señalar sutilmente la sumisión de los mexicanos frente al norteamericano al imitar los primeros el gesto de destaparse la nariz del segundo (en lo que también puede ser leído como un indicio de competencia de “dureza”, de *masculinidad* entre los hombres presentes), la subordinación de las fuerzas del estado ante el poder del dinero se hace evidente ante el acto del soborno por parte del ejecutivo al policía en cuestión: en un contexto en que el bienestar material lo es todo, es fácil para las maquilas “flexibilizar” la ley a su favor gracias a su control económico de la región.

La misma subordinación, asimismo, puede verse en una reunión entre el presidente municipal, el jefe de la policía de Santa Teresa, algunos judiciales y “el tipo de la cámara de comercio” para discutir la creciente oleada de femicidios en la ciudad. De partida, la mera *presencia* del “tipo de la cámara de comercio” es reprobable, en cuanto los asesinatos –en teoría– no competen en absoluto al ámbito mercantil. La presencia del “tipo de la cámara de comercio”, pronto queda claro, connota la presencia de las maquiladoras en las decisiones estatales y regionales, y su insistencia en tener “prudencia” puede ser interpretada como una defensa férrea –pero también, sutil– de las condiciones económicas y sociales actuales de Santa Teresa, de las cuales es un implícito representante:

Tenemos un asesino en serie, como en las películas de los gringos, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. *Hay que fijarse muy bien dónde uno pone los pies, dijo el tipo de la cámara de comercio . . . En esta clase de asuntos hay que examinar muy bien las palabras, no vaya a meterse donde uno no debe, dijo el tipo de la cámara de comercio . . . Si damos rienda a la imaginación podemos llegar a cualquier parte, dijo el tipo de la cámara de comercio . . . ¿Y usted qué opina, juez?* Dijo el presidente municipal. Todo puede ser, dijo el juez. *Todo puede ser, pero sin caer en el caos, sin perder la brújula, dijo el tipo de la cámara de comercio.* Lo que sí parece claro es que el que mató a esas tres pobres mujeres es la misma persona, dijo Pedro Negrete. Pues encuéntralo y acabemos con este pinche negocio, dijo el presidente municipal. *Pero con discreción, si no es mucho pedir, sin sembrar el pánico, dijo el tipo de la cámara de comercio.* (Bolaño, 2666 589-590, mis cursivas)

La reiterada insistencia del tipo de la cámara de comercio por mantener la investigación de los asesinatos en un bajo perfil corresponde, en última instancia, a un gesto similar a los ejecutivos que le pasan un billete al policía para que “se encargue de todo”, sólo que a un nivel más macro y también más implícito. Santa Teresa es una ciudad modelo para el discurso neoliberal y el discurso triunfalista asociado a este último puede verse –obviamente– seriamente entredicho por la matanza sistemática de sus trabajadores. El interés no está, no obstante, en dilucidar las causas de los asesinatos, sino más bien en *ocultarlos*, o bien, *normalizarlos* en la medida de lo posible<sup>51</sup>. Mediante la narración blanca de Bolaño, ahora bien, podemos presentir en el episodio

---

<sup>51</sup> Esto último intento de *normalizar* también podemos verlo después de la captura del presunto culpable de los asesinatos de Santa Teresa, Klaus Haas. El presidente municipal de Santa Teresa menciona al respecto: “Todo lo que partir de ahora suceda entra en el rubro de los crímenes *comunes y corrientes, propios de una ciudad en constante crecimiento y desarrollo.* Se acabaron los psicópatas” (Bolaño, 2666 673, mis cursivas). La idea de progreso capitalista, se subentiende, siempre conlleva una dosis de violencia inescapable, la cual deberíamos

anterior una sutilísima defensa por parte del tipo de la cámara de comercio: una protección ante una amenaza no dicha que podría significar una afrenta contra sus intereses. La frase “si damos rienda a la imaginación podemos llegar a cualquier parte” connota, en última instancia, la supuesta imposibilidad de que la gente menos pensada pueda cometer los crímenes más atroces. La gente “menos pensada”, en Santa Teresa, son aquellos que detentan el poder. Nuevamente, Bolaño no necesita ser explícito en señalar, si bien no directamente la culpabilidad de las maquiladoras en los asesinatos, al menos su obvia *complicidad* al no querer –o bien, al esconder activamente- la muerte que los rodea.

#### 4.3 SANTA TERESA: CIUDAD FRAGMENTADA

Esta misma voluntad de *no querer ver* por parte de la institucionalidad mexicana también halla su reflejo en los mismos personajes que habitan en Santa Teresa; no obstante, lo de ellos muchas veces no es tanto un no querer ver como una *incapacidad* de proyectar un metarrelato estable que explique lo que sucede en la ciudad mexicana. Amalfitano, Fate y Kessler (de los cuales hablaré en detalle en breve) se encuentran demasiado *cerca* de los asesinatos para que ellos puedan construir una narrativa coherente en torno a estos últimos. Amalfitano, por ejemplo, luego de un paseo en los alrededores de Santa Teresa, reflexiona sobre cómo su entorno carece de sentido en contraposición al *ready-made* de Duchamp que él mismo ha recreado en el patio trasero de su hogar:

---

entender como parte de un *status quo* inexpugnable. En otras palabras, la violencia (incluso, desmedida) debe asumirse como parte de la norma.

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

Kessler, mientras pasea por Santa Teresa en búsqueda de pistas, también menciona lo fragmentario como parte intrínseca del paisaje (Bolaño, 2666 752). Un recepcionista de un motel, ante la mención de Fate que el nombre de un cibercafé hace referencia a una película de David Lynch, responde que “todo México [es] un collage de homenajes diversos y variadísimos” (Bolaño, 2666 428). La fragmentación y el collage, por lo tanto, parecen partes constitutivas de Santa Teresa. Esto, según mi perspectiva, implica más de lo que parece: pues, como explicaba en el Capítulo 2, la naturaleza del fragmento es ser parte de un *todo* mayor ausente o invisible. Ahora bien, si los fragmentos en cuestión funcionan como índice de un cierto marco que los explica y organiza, y si México es, efectivamente, un *collage* de fragmentos que hacen referencias a distintos metarrelatos, diferentes narrativas que no obstante *explican* la presencia de lo que a primera vista parece absurdo o incongruente, Santa Teresa, en consecuencia, deviene el punto de *confluencia* entre distintos marcos discursivos y sus manifestaciones fragmentarias: un punto de encuentro entre fragmentos cuya interrelación bien puede ser chocante a primera vista, pero cuya presencia, en última instancia, está justificada, tiene su historia. Siguiendo esta lógica, más que una falta de sentido, lo que hay en Santa Teresa es un *exceso* del mismo: no es que no haya más que vacío detrás de los asesinatos, sino que hay simplemente *demasiado* para reducirlo a una causa singular.



(Si vamos más lejos, tal como expuse en el Capítulo 2, esta es la dinámica misma de 2666 en un sentido macro: la yuxtaposición de espacios distintos, incongruentes, que no obstante se encuentran unidos inexorablemente por aquel hoyo negro que es Santa Teresa, el centro de su representación quiasmática. La ciudad mexicana, pareciera decirnos Bolaño, funciona como símbolo de la manifestación *simultánea* de todas las esferas de su mundo: principalmente de la barbarie y la locura, pero también, a un nivel más soterrado, del arte, la utopía y la épica, como procederé a detallar posteriormente).

Dicha simultaneidad y aparente pugna entre distintos metarrelatos se puede encontrar, por ejemplo, en el siguiente pasaje que hace referencia a la futura visita de Fate a la ciudad mexicana. El periodista afroamericano, antes de ser enviado a Santa Teresa a cubrir una pelea de box, se encuentra en Nueva York, entrevistando a un ex líder de las Panteras Negras (Seaman). Quedándose dormido en la habitación de su hotel con la tele prendida, un reportaje sobre los crímenes de Santa Teresa es televisado, funcionando como premonición de lo que posteriormente vendrá y también como una especie de *síntesis* de aquellos discursos que conviven en dicha urbe:

Mientras Fate dormía dieron un reportaje [en la televisión] sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres . . . Después aparecían algunas fábricas de montaje y la voz en off de Medina decía que el desempleo era prácticamente inexistente en aquella franja de la frontera. Gente haciendo cola en una acera estrecha. Camionetas cubiertas de polvo muy fino, de color marrón caca de niño. Depresiones del terreno, como cráteres de

la Primera Guerra Mundial, que poco a poco se convertían en vertederos. (Bolaño, 2666 328)

El precedente pasaje requiere un análisis minucioso, en cuanto considero que funciona –casi– como un mini 2666 en potencia. En primer lugar, el reportaje aquí reproducido incorpora algo que ya es terreno común en toda producción audiovisual: *el montaje*. El montaje, recordemos, en palabras de Benjamin, produce en el espectador asociaciones rápidas que este último es incluso capaz de asimilar en un estado de recepción marcado por la distracción. No hay tiempo para una contemplación tranquila cuando las imágenes, dice Benjamin, se suceden unas a otras a una velocidad vertiginosa (Benjamin, “The Work of Art” 1182-1183) Ahora bien, esta sucesión rápida de distintas imágenes la encontramos presente en el precedente pasaje: asesinatos, desempleo inexistente, pobreza, suciedad, Primera Guerra Mundial. La estructura del montaje mismo, ahora bien, *obliga* al espectador a relacionar lo que a primera vista no tiene una vinculación explícita. Quizá de forma más bien automática, el reportaje reproducido en la televisión produce en el receptor un gesto de conexión (in)voluntaria.<sup>52</sup> La maquinaria de las maquiladoras y los asesinatos, como muchas veces se insinúa, buscan ser percibidos como dos fenómenos que van de la mano: ya sea por complicidad de los dueños de las primeras, quienes buscan *ocultar* los asesinatos en masa; o bien por las condiciones socioeconómicas que estas mismas empresas crean, las cuales, como mencionaba anteriormente, favorecen la precarización y la *desprotección* de sus trabajadores. La mención a aquellos vertederos parecidos a “cráteres de

---

<sup>52</sup> Esta sucesión de imágenes dispares y no obstante irrevocablemente unidas por ser parte de una serie también puede compararse a lo que Sylvia Molloy denomina como *discurrir textual* en la producción borgeana. En sus propias palabras: “La serie no es arbitraria. . . pero tampoco obedece a una autoridad que la justifique fácilmente: no hay criterio que permita reorganizarla ni establecer jerarquías entre sus partes, y sin embargo la serie, desafiante, existe y tiene que ser leída entera” (Molloy 53); y luego: “La incongruencia es, desde luego, ilusoria . . . el texto instaura una concatenación *casual* que sólo sus palabras justifican y esa casualidad, en el momento de la lectura necesariamente sucesiva, se vuelve encadenamiento *causal*” (180).

la Primera Guerra Mundial”, asimismo, es lo que termina por elevar al pasaje en toda su potencialidad simbólica: considerando que La Parte de Archimboldi trata mayoritariamente con las atrocidades de Europa del siglo XX, no es difícil ver cómo Bolaño proyecta la barbarie presente en Santa Teresa a territorios que la exceden y hasta anteceden (siendo el caso aquí pertinente ambas Guerras Mundiales, las cuales tendrán su desarrollo –más la Segunda que la Primera –en La Parte de Archimboldi). Una simple mención funciona aquí como un guiño, uno que eventualmente hallará su eco y potencia cuando se nos abra eventualmente el abismo de las atrocidades del Viejo Continente.

#### 4.4 *NO COUNTRY FOR OLD MEN*

Pero no nos adelantemos aún. Mencionaba anteriormente cómo la fragmentación de Santa Teresa corresponde a la coexistencia entre distintos marcos discursivos que impiden, en resumidas cuentas, caracterizar las atrocidades de la ciudad mexicana como correspondiente a un solo fenómeno. Aparte de la sensación ya mentada de muchos personajes de estar frente a un paisaje fragmentado, Bolaño también desestabilizará la idea de *una sola verdad* para explicar dicho espacio mediante la subversión de un género con el cual ya tiene larga experiencia: el detectivesco.

Empecemos con la figura de Kessler. Este último es un detective norteamericano, si bien ya retirado, poseedor de cierta popularidad en la criminología estadounidense debido a su supuesta brillantez deductiva y –dato no menor - su asesoría creativa en relación a *thrillers*

cinematográficos centrados en psicópatas.<sup>53</sup> Si bien sólo aparece en La parte de Fate brevemente (en una intervención clave que se analizará posteriormente), es en La Parte de los Crímenes donde su presencia es la más extensiva y significativa: Kessler es invitado oficialmente por el gobierno mexicano para esclarecer los crímenes de Santa Teresa. La invitación de detective norteamericano es fundamental, en cuanto responde a cierta *hollywoodización* de lo que sucede en la ciudad mexicana: connota una respuesta monovalente frente a un fenómeno que el mismo Bolaño retrata de manera sumamente compleja. Kessler, en pocas palabras, aún asume el rol del *detective clásico* -un “Sherlock Holmes moderno”, para usar los mismos términos con los cuales el narrador lo describe (Bolaño, 2666 762). En este sentido, su rol consiste en buscar un *psicópata*, un individuo singular que se ha desviado de las normas sociales y cuya locura supone una amenaza a la sociedad civilizada. La aproximación de Kessler, sin sorpresa alguna, deviene a todas luces insuficiente en el contexto mexicano: pues los asesinatos de Santa Teresa, yendo de lo particular a lo general, a) son efectuados por más de una sola persona; b) tienen al Estado como cómplice de los crímenes, c) no son productos de una *locura* particular, sino más bien son productos de una violencia que se ha asumido como cotidiana, como *constituyente* de una retorcida norma social, y d) son la reactualización de una barbarie humana que, según la cosmovisión bolañana, se ha venido reactualizando a lo largo de toda la historia. El propio Kessler, una vez en Santa Teresa, tiene una premonición de la magnitud de la barbarie a la cual se enfrenta en uno de sus sueños: “por la noche, cansado, soñó con un cráter y con un tipo que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó” (Bolaño, 2666 742). El cráter representa la

---

<sup>53</sup> Albert Kessler está basado en Robert Ressler, agente del FBI con experiencia de vida idéntica a su alter ego ficticio. Ressler, al igual que Kessler, adquirió fama al cuñar el término “asesino serial”, ser la “mente maestra” detrás de la captura de muchos de estos últimos, y, al igual que su contraparte en 2666, trabajar en la confección de películas cuyo foco gira en torno a psicópatas norteamericanos.

tragedia humana de Santa Teresa; y él, dando vueltas *alrededor* del cráter, simboliza su incapacidad de efectivamente internarse en lo más oscuro del abismo barbárico que se le ha presentado frente a sus ojos. Lo más que puede, en consecuencia, es nada más *rozar* la causa de la barbarie: esta vez, hay una distancia irrevocable entre detective y crimen de la misma forma en que crítico y escritor están separados en La Parte de los Críticos (hablaré sobre esta conexión en breve). Asimismo, tampoco debería pasar desapercibido que Kessler no le dé la importancia al sueño, pues lo onírico aquí es desechado como algo completamente irracional de la misma forma en que cualquier metarrelato que no calce con la historia del “psicópata” también es tirada a la basura; es, al fin y al cabo, una ironía frente a la arrogancia del detective clásico.

Otra variación de la misma problemática son las crecientes pretensiones detectivescas de Lalo Cura, presentes también en La Parte de los Crímenes. Lalo Cura,<sup>54</sup> quien es un joven policía de Santa Teresa (que fue originalmente reclutado por Pedro Negrete para ser guardaespaldas de un reconocido narcotraficante de la zona, Pedro Rengifo) empieza paulatinamente a tomar los asesinatos de Santa Teresa en serio. Sus acciones así lo demuestran: primero, al llevarse tres libros de métodos de investigación detectivesca de la comisaría que nadie lee (“*Técnicas para el instructor policíaco*”, “*El informador en la investigación policíaca*” y “*Métodos modernos de investigación policíaca*”) (548) y estudiarlos. Lalo Cura, en este sentido, es un detective aún no “contaminado” por la violencia y discriminación cotidiana de Santa Teresa. El siguiente

---

<sup>54</sup> Con respecto al nombre inevitablemente simbólico (“La-loCura”), es mi parecer que críticos han tomado este juego de palabras de manera más seria de lo que la propia escritura sugiere. Es más, los mismos personajes de 2666 se dan cuenta inmediatamente del juego de palabras y lo explicitan enseguida: “Lo has oído, Epifanio? Lo he oído, dijo Epifanio . . . ¿Lalo Cura?, dijo el jefe de policía. Sí, señor, dijo el muchacho. Es una vacilada, ¿verdad? No, señor, así me dicen mis amigos, dijo el muchacho. ¿Lo has oído, Epifanio?, dijo el jefe de policía. Pues sí, lo he oído, dijo Epifanio. Se llama Lalo Cura, dijo el jefe de policía, y se echó a reír. Lalo Cura, Lalo Cura, ¿lo captas? Pues sí, está claro, dijo Epifanio, y también se rió. Al poco rato los tres se pusieron a reír”. (Bolaño, 2666 483). En este sentido, se ironiza desde un principio con la capacidad simbólica que pudiese tener el personaje.

intercambio entre sus compañeros policiales, naturalizados ya con una ideología machista, así lo demuestra:

En una cafetería Lalo Cura se encontró con unos policías jóvenes, de entre diecinueve y veinte años, que comentaban el caso. ¿Cómo es posible, dijo uno de ellos, que Llanos la violara si era su marido? Los demás rieron, pero Lalo Cura se tomó la pregunta en serio. La violó porque la forzó, porque la obligó a hacer algo que ella no quería, dijo. De lo contrario, no sería violación. Uno de los policías jóvenes le preguntó si pensaba estudiar Derecho. ¿Quieres convertirte en licenciado, buey? No, dijo Lalo Cura. Los otros lo miraron como si se estuviera haciendo el pendejo. (Bolaño, 2666 549)

Lalo Cura ve *hechos*, y se distancia del machismo presente en sus compañeros, quienes lo excluyen por representar una amenaza a la “supremacía masculina” que ellos simbolizan. No obstante, Lalo Cura, al contrario de lo que podría pensarse a partir de este pasaje, está lejos de ser un defensor ferviente del género femenino. Que Lalo Cura se haya “tomado la pregunta en serio” implica, en última instancia, que no comprende que el contexto sea de jolgorio (no ríe, al contrario de sus compañeros), y haya tomado la ocasión como una especie de interrogatorio de sus conocimientos criminalísticos. Su respuesta, a su vez, es excesivamente formulaica, como sacada de un diccionario. Bolaño, muy sutilmente, nos señala que Lalo Cura está repitiendo, como un robot, alguna definición que leyó en alguno de sus libros que tratan sobre “métodos de investigación” o criminalística en general. La confirmación de lo anterior es el episodio en que Lalo Cura encuentra un cadáver femenino por su cuenta y cómo reacciona frente a este hecho:

Los patrulleros Santiago Ordóñez y Olegario Cura encontraron el cadáver. ¿Qué hacían Ordóñez y Cura en aquel lugar? Curioseaban, según admitió Ordóñez. Más tarde dijo que estaban allí porque Cura había insistido en ir . . . Lalo Cura le dijo que tenía ganas de ir a

ver el lugar donde habían encontrado el cuerpo de Luisa Cardona . . . Durante un rato, según Ordóñez, Lalo Cura estuvo haciendo cosas raras, como si midiera el terreno y la altura de las paredes, mirando hacia la parte alta del barranco y calculando el arco que tuvo que hacer el cuerpo de Laura Cardona mientras caía . . . Al cabo de un rato, cuando Lalo ya había desaparecido de su vista, oyó un silbido de su compañero y se dirigió en la misma dirección. Cuando lo alcanzó vio que bajo sus pies yacía un cuerpo de mujer . . . Según Ordóñez, *la expresión de Lalo Cura era muy rara, no de sorpresa, sino más bien de felicidad* . . . Cuando llegó junto a él Lalo Cura le dijo que no se movieran. En sus manos tenía una libretita y había sacado un lápiz y anotaba todo lo que veía. Tiene un tatuaje, oyó que decía Lalo Cura . . . La muerta medía un metro setenta y cinco y tenía el pelo largo y de color negro. No llevaba nada para identificarla. Nadie reclamó el cadáver. El caso no tardó en ser archivado. (Bolaño, 2666 657-658, mis cursivas)

Lalo Cura, se entiende, se emociona por estar “jugando al detective”, si así podemos llamarlo, y ver sus primeras deducciones estar en lo cierto. La expresión de *felicidad* que Ordóñez describe en Cura es, consecuentemente, una sorpresa para el policía, pues sobre *encima* del horror que supone encontrar un cadáver, Cura experimenta *satisfacción* de que sus corazonadas (esto es, que un terreno en el cual previamente se encontró un cadáver funcione como un repositorio de otro cuerpo, otra vez) hayan estado en lo correcto. Es una pequeña victoria de la lógica racional de los detectives clásicos, de la cual Lalo Cura es un heterodoxo discípulo. No obstante, al igual que con Kessler, no hay lugar para las pretensiones detectivescas de Lalo Cura en Santa Teresa: el final del presente pasaje es muy irónico al respecto. Después de todas las pesquisas de Cura (medir el terreno, anotar detalles del entorno y del estado de la víctima, etc.), a uno, como lector, se nos despliega brevemente un horizonte de expectativas relativo a la resolución de un crimen,

en cuanto la emergencia de Lalo Cura como un detective que efectivamente *investiga* podría significar, en última instancia, un camino hacia el descubrimiento de los criminales. No obstante, que nadie haya reclamado el cadáver y que el caso no haya tardado en ser archivado –hechos descritos nada menos que en el mismo párrafo que las pesquisas de Cura- nos termina por convencer que las pesquisas de Lalo Cura, si bien bien intencionadas, son al final inútiles en un entorno que no les permite desarrollarse. Tal como señalé en el Capítulo 2, que la lógica de 2666 sea espacial significa, en pocas palabras, que la lógica del espacio mismo es lo que siempre termina triunfando, y la agencia de uno o más individuos poco tienen que hacer frente a ella. Las pretensiones detectivescas de Lalo Cura y Kessler, en este sentido, terminan siendo engullidas por el entorno corrupto y negligente de Santa Teresa.

El detective clásico no es el único sujeto que se nos muestra como inadecuado frente a los crímenes de Santa Teresa. Si Kessler y Cura representan al detective estilo “Sherlock Holmes”, en el sentido que son agentes garantes de la justicia del estado, dueños de una lógica racional inapelable que siempre los lleva de vuelta a un status quo inicial-, Harry Magaña, *sheriff* de Huntville, Arizona,<sup>55</sup> representa una clase de investigador distinto que también fracasa. Magaña, de origen hispánico pero nacido y criado en los Estados Unidos, representa al detective que ya no es parte orgánica del Estado y que muchas veces quiebra la misma ley que supuestamente defiende para la resolución sus casos. Es, en pocas palabras, el detective representante del género *noir*: un tipo “duro”, generalmente fracasado<sup>56</sup>, que no obstante posee un set de valores que se alinea con una idea de justicia absoluta que no siempre coincide con el accionar del aparato

---

<sup>55</sup> Ciudad ficticia.

<sup>56</sup> Para ver el concepto de “fracasado” y su oposición al “perdedor” que trabajo, véase las referencias a Amar Sanchez en el Capítulo 1.



institucional.<sup>57</sup> Magaña, una vez que se entera de la desaparición de Lucy Anne Sander, conocida de una amiga suya, *abandona* su puesto de *sheriff* para internarse en la ciudad mexicana e investigar su desaparición como un individuo libre de ataduras legales. Magaña, quien quiebra la ley numerosas veces (en varios pasajes que incluyen golpizas y hasta torturas a variopintos personajes de Santa Teresa), es uno de los personajes (si no, el único) que más se acerca a descubrir a los asesinos en cuestión, en cuanto tiene un encuentro directo con los presuntos responsables de los crímenes (si bien, se subentiende, estos últimos son parte de algo mayor, y no psicópatas aislados):

[Harry] se asomó a la primera habitación. Un tipo achaparrado pero de espalda ancha estaba sacando un bulto debajo de una cama . . . El bulto estaba envuelto en plástico y Harry Magaña sintió que la náusea y la rabia lo estaban ahogando . . . El tipo achaparrado llevaba un buzo negro, probablemente el buzo oficial de una maquiladora, y su expresión era de enfado e incluso de vergüenza. La chamba dura la hago yo, parecía decir . . . [Harry] se abalanzó sobre él mirando de reojo, desesperado, las dos sombras que ya había visto a bordo de la Rand Charger, que avanzaban por el pasillo. (Bolaño, 2666 561-562)

Aparte de volver a señalar la conexión de los asesinatos con las maquiladoras (como lo connota el buzo oficial de una maquiladora de uno de los asesinos), esta es la única ocasión en que a nosotros, como lectores, se nos *narra* el encuentro entre un “detective” y los asesinos.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> En relación al detective de la novela negra, Daniel Link menciona: “en la medida en que el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su estatuto será cada vez más sustancial y menos formal. A la legalidad formal del policía (siempre predicada por la ineptia), el detective opone la legalidad sustancial de su práctica parapolicial, sólo sujeta a los valores de su propia consciencia” (Link 7).

<sup>58</sup> Si bien, nuevamente, no deberían singularizarse como *los* asesinos de Santa Teresa. Una frase tan trivial como “la chamba dura la hago yo” connota que el personaje en cuestión (aquel que saca un “bulto” debajo de una cama) no es nada más que un peón en una red mucho mayor, en la cual su rol, tal como un obrero de la maquiladora, es hacer, efectivamente, “la chamba dura”, el trabajo pesado. Las insinuaciones posteriores que ligan los asesinatos al narcotráfico, la industria *snuff* y al PRI terminan por confirmar que no hay culpables singulares.

Considerando que lo anterior no vuelve a suceder en todo 2666, hay que preguntarse si Bolaño, quizá, rescata parcialmente los métodos “fuera de la ley” usados por Magaña -esto abre el debate, el cual retomaré en el siguiente capítulo, si la idea de la materialización de lo *justo* se encuentra definitivamente divorciada de un aparato estatal-. Pero volviendo a Magaña, el mismo pasaje da a entender que su destino es probablemente también fue ser asesinado, como su posterior desaparición confirma.<sup>59</sup> El tipo duro fuera de la ley, al fin y al cabo, tampoco prueba ser una solución. De manera más oblicua, Magaña también refiere a Hollywood, sólo que en vez de simbolizar al detective clásico, representa un híbrido entre un investigador privado *noir* y un *cowboy*: innegablemente más efectivo que Kessler, pero también inútil en última instancia. Nuevamente, la lógica de un héroe singular – y, consecuentemente, de la búsqueda de una verdad *singular* -no tiene nada que hacer cuando se enfrenta a algo infinitamente mayor: cuando se enfrenta a un *espacio*, infinitamente complejo, el cual termina devorándolo.

#### 4.5 ¿QUIÉN ES EL CULPABLE?

Ya hemos visto que toda clase de individuo singular, en su afán por resolver los crímenes, acaba inexorablemente fracasando. No obstante, sus pesquisas no son las únicas instancias en que

---

<sup>59</sup> Después de su presunto enfrentamiento final con algunos de los asesinos de Santa Teresa, nada se vuelve a saber de Harry Magaña. Hay un tibio esfuerzo por parte de un cónsul norteamericano, Conan Mitchell, por saber qué fue de él. Poco saca en claro de su viaje a Santa Teresa, en cuanto sus interacciones con la policía mexicana y colegas norteamericanos dejan mucho que desear: “El sheriff de Huntville había desaparecido y todos los informes de que disponía decían que se hallaba en Santa Teresa la última vez que fue visto. El jefe de la policía quiso saber si estaba en Santa Teresa en misión oficial o como turista. Como turista, por supuesto, dijo el cónsul . . . Probablemente el sheriff se volvió loco, dijo Kurt A. Banks y se suicidó en el desierto. O ahora está viviendo con un travesti en Florida, dijo Henderson, el otro empleado del cónsul. Conan Mitchell los miró con gesto grave y les dijo que no era piadoso hablar así de un sheriff de los Estados Unidos” (Bolaño, 2666 568). Pronto el caso del sheriff, al igual que todas las muertas de Santa Teresa, es rápidamente olvidado.

nosotros, como lectores, tenemos un atisbo de quién está detrás de las muertes. Ya hacia el final de *La Parte de los Crímenes*, por ejemplo, una presunta revelación de los que podrían ser los criminales de Santa Teresa se hace patente: por un lado, se nos narra la rueda de prensa convocada por Klaus Haas -el principal sospechoso de los asesinatos- en el presidio de Santa Teresa, y por el otro, la diputada Azucena Esquivel tiene una cita con Sergio Rodríguez en la cual le revela al periodista todo lo que sabe sobre los crímenes en la ciudad mexicana. Ambas “revelaciones” son, finalmente, insatisfactorias, en el sentido que ninguna nos entrega una verdad *completa*, sino que nos otorgan piezas de un rompecabezas mayor. En este sentido, las dos revelaciones cumplen propósitos distintos. Analizaré ambas a continuación.

#### **4.5.1 Los primos Uribe**

Klaus Haas, en primer lugar, revela que los principales responsables de los asesinatos son los primos Uribe (Antonio y Daniel) en una rueda de prensa convocada desde la cárcel. Si bien, según Klaus, es en un principio Antonio aquel que empieza a matar, poco tiempo después su primo Daniel se “calienta” y se une al ritual de violar y matar obreras. La revelación es narrada de la siguiente manera: “El nombre, dijo el periodista. Antonio Uribe, dijo Haas. Durante un instante los periodistas se miraron, por si alguno le sonaba ese nombre, pero todos se encogieron de hombros” (Bolaño, 2666 723). Sin contar la ignorancia de los periodistas, pronto se hace evidente el desgano e incredulidad de estos últimos con respecto a la presunta “revelación” de Haas, la cual eventualmente pierde fuerza a medida que se desarrolla:

¿Y tú qué pruebas tienes, Klaus, para afirmar que los Uribe son los asesinos en serie?, dijo la periodista de *El Independiente de Phoenix*. En la cárcel todo se sabe, dijo Haas . . . La periodista de Phoenix dijo que eso era imposible . . . En la cárcel uno sabe lo poco que

llega a la cárcel, sólo eso. Haas la miró con rabia. He querido decir, dijo, que en la cárcel se sabe todo lo que pasa en los márgenes de la ley. Eso no es verdad, Klaus, dijo la periodista. Es cierto, dijo Haas. No, no lo es, dijo la periodista. (Bolaño, 2666 737-738)

Aparte del generalizado escepticismo con el cual es recibida la presunta “revelación” de Klaus, la razón principal por la cual su declaración final resulta ser tan decepcionante es debido a nuestra falta de familiaridad con los nombres mencionados –lo que, por supuesto, es otra subversión a las clásicas historias de detectivescas que giran en torno a un asesinato. En estas últimas, la revelación siempre apunta a alguien que el lector *conoce* –de hecho, gran parte de la gracia de este tipo de género es una competencia implícita entre narrador y lector, en cuanto el segundo siempre intenta adivinar a partir de las pistas del primero quién es el culpable antes que este sea finalmente revelado.<sup>60</sup> No obstante, la mención de los “hermanos Uribe” desacraliza este *leitmotiv* por completo: su introducción carece de efecto dramático, pues, al fin y al cabo, es lo mismo decir “hermanos Uribe” que “hermanos Soto”, o “hermanos Pérez” –es un significante vacío en cuanto es la primera y última vez que aparecen en todo 2666. Su efecto es innegablemente menor a que si Klaus hubiese mencionado, por ejemplo, “Pedro Negrete” (jefe de la policía), con el cual ya presenciamos cierta conexión más obvia con el mundo del narcotráfico. Si a este hecho le sumamos, a su vez, que Azucena Esquivel –en un nivel diegético– le hace simultáneamente una revelación similar a Sergio González Rodríguez, pero sin mención alguna a los hermanos Uribe (centrándose, por el contrario, en el involucramiento de personajes políticos ligados al gobierno mexicano), entonces la revelación de Klaus termina diluyéndose por completo.

---

<sup>60</sup> En palabras de Brecht: “La novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama, en este sentido” (Brecht 24).

Ahora bien, Bolaño no efectúa esta decepcionante revelación como una mera jugarreta, o como una simple subversión de expectativas. Más que querer poner en duda la posibilidad de alguna vez poder cerrar los crímenes en individuos singulares, la *extrañeza* producida por la revelación de Klaus funciona como un índice que nos retrae a un mundo aun *mayor* que el presentado en la novela. En otras palabras, al introducir presuntos culpables con los cuales no estamos familiarizados, Bolaño proyecta la responsabilidad de los crímenes a una red de narcotraficantes, o mafiosos, o degenerados –sírvase llamarlos como quiera- a la cual nosotros, como lectores, *no tenemos acceso* en *2666*. La extrañeza y decepción de la revelación de Klaus, en este sentido, subrayan que la resolución de los crímenes no puede mantenerse, digamos, en un “ambiente familiar”, propio de ciertos individuos claves.<sup>61</sup>

A pesar de lo anterior, no obstante, no puede evitar sentirse cierto grado de insatisfacción con lo que es esta revelación en términos de cierre. ¿Es la mención de Antonio y Daniel Uribe totalmente desechable, completamente hermética, sólo existente en función de sí misma? ¿Es una forma en que Bolaño nos dice, majaderamente, que no hay camino posible para el descubrimiento de los asesinos? No lo creo así: pues, alejados ya del presunto ambiente “familiar” que anteriormente he mencionado –y su lógica de culpabilizar a individuos específicos-, lo que nos queda es, simplemente, analizar a Antonio y Daniel en clave *simbólica*. La descripción que Klaus hace de ambos es significativa para efectuar dicha operación:

---

<sup>61</sup> Cabe destacar que la misma subversión de expectativas está presente en otro pasaje de la Parte de los Crímenes, aunque en menor escala: Harry Magaña, buscando el rastro perdido de Lucy Anne Sander, rescata el nombre de un tal “Chucho” gracias a sus investigaciones. Este “Chucho”, suponemos, puede estar íntimamente relacionado con los asesinatos de Santa Teresa. Ahora bien, nosotros, como lectores, inmediatamente asociamos a la mención de “Chucho” con Chucho Flores, (ex)novio de Rosa Amalfitano, al cual se nos introdujo previamente en La Parte de Fate y cuyo accionar también se insinuó que estaba ligado a los crímenes de Santa Teresa. No obstante, este Chucho resulta ser un “delincuente de poca monta” (Bolaño, *2666* 552) que ninguna relación guarda con el Chucho Flores anteriormente introducido en el relato. Aparte del hecho de enfatizar que en México hay más de un Chucho, la referencia a un mundo mayor –al cual nunca tendremos acceso completo- se hace explícita nuevamente.

Lo vi una sola vez, dijo Haas. Fue en una discoteca . . . Y allí estaba este joven, sentado a una mesa, . . . Junto con él estaba su primo, Daniel Uribe. A ambos me los presentaron. *Parecían dos jóvenes bien educados, los dos hablaban inglés y vestían como si fueran rancheros, pero estaba claro que no eran rancheros . . . Eran fuertes y altos . . . se notaba que iban al gimnasio y que hacían pesas y cuidaban su cuerpo. Se notaba también que la apariencia les preocupaba. Llevaban una barba de tres días, pero olían bien, el corte de pelo era el adecuado, las camisas limpias, los pantalones limpios, todo de marca, las botas rancheras relucientes, la ropa interior probablemente limpia y también de marca, dos jóvenes, en una palabra, modernos.* (Bolaño, 2666 727-728, mis cursivas)

Posteriormente, Haas señala que poseen doble nacionalidad (mexicana y estadounidense), son hijos de un exitoso empresario de Santa Teresa y su familia goza de la protección de un conocido narcotraficante de la zona. Tomando en cuenta todos los factores mencionados, la descripción que Haas hace de los primos Uribe es particularmente gravitante, sobre todo en lo que refiere al dualismo utopía/barbarie que me propongo a desarrollar a continuación: pues los jóvenes, son, en primer lugar, “educados”, y en el segundo, obviamente adinerados, próximos a las esferas de poder mercantiles de Santa Teresa (tanto lícitas como ilícitas). Haas, asimismo, los sintetiza como “modernos”. ¿Qué significa todo esto? Que si la historia de Haas es cierta, tenemos un primer atisbo de cómo lo que consideramos propio de la esfera civilizada (poder y educación) puede estar peligrosamente cerca del territorio de lo bárbarico (violación, asesinatos y narcotráfico). Bolaño apunta con el dedo cierta clase adinerada, tradicionalmente vista como “letrada”, que es capaz de crear una lógica bajo la cual toda atrocidad está justificada y sistematizada. En el caso de los primos Uribe, podemos deducir, es el disfrute de un “vicio”

(violar y matar), el cual probablemente ven equiparable al hecho de fumar un cigarro - algo ideado para matar el ocio de una vida acomodada y hedonista.

La cosmovisión que está latente, al fin y al cabo, es que la posesión de capital otorga legitimidad a *todas* las acciones de quien lo posee, sin importar su atrocidad. Tomás Moulian menciona al respecto: “en una cultura en que predomina la matriz individualista-hedonista el dinero se ha convertido en un medio que dona la capacidad de ser, porque proporciona la máxima potencia. El dinero se fetichiza pues permite realizar los sueños: la casa propia, el viaje pensado como imposible, el automóvil nuevo, la cabaña sobre las rocas, lo que sea” (Moulian, *El consumo me consume* 35). A esta última lista, lamentablemente, y como nos muestra Bolaño, hay que agregar el asesinato y la violación impune. Volveré a este punto posteriormente.

## **4.5.2 Azucena Esquivel y Sergio Rodríguez**

### **4.5.2.1 La complicidad del Estado**

De forma paralela a la “insatisfactoria” revelación de Klaus Haas, Azucena Esquivel, diputada mexicana, despierta a Sergio Rodríguez en medio de la noche, le trae a su departamento por medio de una limusina y le cuenta el resultado de sus pesquisas en Santa Teresa. Las investigaciones de la diputada, cabe destacar, se inician luego que su mejor amiga, Kelly, desapareciera en dicha ciudad mexicana. Eventualmente, Azucena le revelará a Sergio que Kelly estaba involucrada en la organización de fiestas privadas ligadas a una red de prostitución (algo de lo cual ella no estaba al tanto y sólo se enteró después de su desaparición), y cómo consiguió el nombre de un banquero ligado a dichas fiestas. No obstante, la pesquisa se interrumpirá cuando el detective privado contratado por la diputada se dé cuenta que el banquero en cuestión es parte de una red mucho más profunda y poderosa que lo inicialmente pensado:

Luego dijo que el referido banquero, hasta donde él sabía y sus informantes le confirmaban, tenía buenas relaciones con el partido. ¿Qué tan buenas?, le pregunté. De agasajo, susurró. ¿Hasta qué punto?, insistí. Profundas, muy profundas, dijo mi amigo. Luego nos dimos las buenas noches y me quedé pensando. Profundas quería decir lejanas en el tiempo, según el lenguaje cifrado que usábamos, lejanas en el tiempo, lejanísimas, es decir de millones de años de atrás, es decir con los dinosaurios [del PRI]. (Bolaño, 2666 772)

Bolaño, de forma clara, nos señala que las desapariciones están ligadas con redes de prostituciones protegidas por las esferas del poder político (más específicamente, con el PRI), y aunque nunca es explícito al respecto, probablemente con la industria *snuff*. El escritor chileno, una vez más, *proyecta* la violencia de Santa Teresa más allá de lo local, hasta el punto en que no sólo la policía regional tiene su grado de culpabilidad por su inoperancia y corrupción, sino que el Estado *nacional*, en su totalidad, pasa a ser un cómplice más al favorecer y proteger las actividades ilícitas que se efectúan en Santa Teresa –y, como tampoco es difícil deducir, participar en ellas activamente-. En las palabras de Cathy Fourez, la lectura de *2666* desemboca en “un cuestionamiento y en una crisis de las instituciones mexicanas, en el sentido en que el estado ya no se erige como un garante del orden y de la cohesión, ni como el justiciero” (Fourez 42). Parafraseando a Jean Franco, asimismo, Bolaño nos parece decir que la confluencia entre un estado ya corrupto, la emergencia meteórica del narcotráfico y el abandono de la institucionalidad neoliberal en relación a lo que refiere a la protección de su ciudadano es fórmula segura para un desastre generalizado (Franco, *Cruel Modernity* 215). Siguiendo la línea clásica del policial latinoamericano, consecuentemente, el aparato estatal en *2666* deviene otro antagonista más, preocupado principalmente de la conservación de su poder y del goce de los



privilegios que gozan sus integrantes más que el bienestar general de los ciudadanos de su nación.

#### **4.5.2.2 El discurso periodístico como contraparte del literario**

Ahora bien, la revelación de Azucena Esquivel no es meramente un índice de la complicidad del Estado en relación a los asesinatos (algo que es bastante fácil de deducir a lo largo de toda *La Parte de los Crímenes*, sin que sea necesario tener a la diputada hablando para confirmarlo), sino que también connota un aspecto más profundo de *2666* en relación a cómo este lidia con tanta muerte: un aspecto que trasciende los límites de la literatura y refiere directamente a otro medio como es el *periodístico*. Esto hace relación con la tensión entre símbolo y materialidad que he mencionado en el capítulo anterior: si bien Bolaño evita enmarcar los asesinatos dentro de un marco discursivo que pueda *cerrarlos* debido a un motivo singular (digamos, narcotráfico, industria *snuff* o machismo cotidiano), también apunta directamente al medio periodístico como un medio que *debe* otorgar, si bien no clausura, por lo menos *claridad* con respecto a los crímenes de Ciudad Juárez. Esto se logra de dos modos, los cuales procederé a detallar.

En primer lugar, al incluir a Sergio González Rodríguez como personaje en *2666*. Al contrario del cambio de nombre que Bolaño efectúa con Ciudad Juárez en vistas de elevarla por sobre su circunstancialidad histórica, el escritor chileno no siente la misma necesidad con el periodista, el cual conserva su nombre real dentro de la novela. Considerando que *Huesos en el desierto* -trabajo periodístico del reportero mexicano que lidia con los crímenes de Ciudad Juárez- estaba en gestación de forma paralela a *2666* (algo que Bolaño sabía, pues había correspondencia frecuente entre este último y Sergio González) y vio su publicación un año antes de la muerte de Bolaño (2002), entonces la intención del escritor chileno por apuntar hacia ella

se hace patente al referir a Sergio González en su escritura de forma directa, sin seudónimo alguno. Bolaño, a regañadientes, reconocía la fama que había alcanzado luego de la escritura de *Los detectives salvajes*<sup>62</sup>, y a su vez admiraba obras literarias que te llevaban *más allá* de su plano discursivo<sup>63</sup>. Estos dos factores pudieron haberle llevado a justamente buscar replicar ambas cosas: por un lado, poner un pie en la tragedia humana *concreta* de nuestra contemporaneidad valiéndose de su recientemente adquirida fama (llevándonos a nosotros, como lectores, a la obra de Sergio González Rodríguez); y, por el otro, *abrir 2666* a una intertextualidad que expandiera su potencialidad semántica más allá de sus propios límites como texto. Lo anterior no deja de ser sumamente significativo: pues, si Bolaño busca, por una parte (aunque no carente de conflicto, como ya describí anteriormente) *sublimar* la barbarie narrada y conectarla a un fenómeno universal, la inclusión de Sergio González Rodríguez como personaje representa la otra cara de la moneda, aquella que en *2666* queda a medio camino: dar un paso hacia el libro de *denuncia o testimonio*, aquel que busca, justamente, develar una verdad que ha sido ocultada por las historias “oficiales”. En este sentido, el escritor chileno, al mismo tiempo que no traiciona la capacidad corrosiva de la representación literaria en relación a lo real en *2666* –no cerrando, en definitiva, los crímenes en relación a una causalidad cerrada, unívoca, sino que abriendo lo bárbaro a una condición de sublime, propio de la naturaleza humana-, también

---

<sup>62</sup> En sus propias palabras: “Si Dios no existe, el reconocimiento, así como el dinero, por ejemplo, es una migaja que nadie, en su sano juicio, aceptaría, salvo como broma de mal gusto. Si Dios existe, el reconocimiento es intrascendente, puesto que Dios conoce todos los nombres, todos los rostros” (Braithwaite 91).

<sup>63</sup> Hablando sobre *La Disparition* (1969) de Georges Perec –novela famosa por su omisión de la letra “e”- Bolaño admira la capacidad de la escritura de llevarte *más allá* de la misma materialidad de la novela: “Es un intento de jugar, de darle a una sola cosa que aparentemente tiene un solo significado, darle muchos significados. Esto, quien mejor lo ha hecho, en los últimos cincuenta años, es Perec. Perec sale de los libros e impone el juego fuera de sus libros. Los libros son como la batería desde donde sale el juego. La novela de Perec de donde falta la letra “e” . . . es un juego que no tiene la más mínima importancia. Un texto que lo leas y que te entretengas nada más, y que eso sea la finalidad del texto, tiene una vida cortísima. Los textos tienen que tener espejos desde donde ellos se miren a sí mismos y vean también qué hay detrás suyo” (Galicia).

apunta con un dedo al discurso periodístico, señalándolo, al fin y al cabo, como una contraparte discursiva para entender esta tragedia humana en nuestro acontecer sociohistórico concreto.

(Ahora bien, es muy probable que *Huesos en el desierto* no hubiese tenido la misma repercusión si no se hubiese “contagiado” de la misma popularidad que Bolaño gozaba (la cual sólo se vio acrecentada después de su muerte). En este sentido, podríamos clasificar a la estrategia de Bolaño de *llamar la atención* en relación a *Huesos en el desierto* como exitosa. No obstante, las ramificaciones y consecuencias de dicho éxito han sido más bien complejas, no necesariamente positivas, y requieren de un análisis exhaustivo, el cual, lamentablemente, no podrá efectuarse aquí por motivos de espacio).

Pero volvamos a Bolaño y su señalamiento al discurso periodístico. Mencionaba primero cómo la inclusión del nombre verdadero de Sergio González Rodríguez le daba un anclaje a 2666 en la realidad concreta. La segunda manera que Bolaño logra el mismo efecto es cuando el relato de Azucena a Sergio González ya llega a su final y su petición al periodista se hace clara: *quiere que escriba*, que no se mantenga en silencio, que *estructure* los fragmentos que ella le ha otorgado en un relato coherente. En las propias palabras de la diputada: “Ahora quiero que usted . . . agite el avispero. Por supuesto no va a estar solo. Yo estaré siempre a su lado, aunque usted no me vea, para ayudarlo en cada momento” (Bolaño, 2666 790). La primera persona del relato personal da paso al uso de la segunda, refiriéndose directamente al periodista. Considerando que La Parte de los Crímenes finaliza en la página posterior, es imposible no sentir cierto sentido de clausura en las palabras de Azucena. ¿Pero qué clase de clausura es ésta?

Según mi perspectiva, la petición final de Azucena Esquivel a Sergio González va más allá del plano literario y deviene un llamado *a la acción directa* –acción que, al igual que el “guiño” de Bolaño a la obra real de Sergio González, trasciende el plano discursivo y busca tener

gravitancia en nuestra realidad concreta de manera activa. Aquel “usted” que Azucena usa para referirse a Sergio González, al fin y al cabo, supone un llamado de atención *al receptor mismo de la novela* debido al uso de la segunda persona: una exhortación al lector a “agitar el avispero”, a averiguar los culpables concretos de la tragedia humana en Ciudad Juárez. Que el relato de Azucena se interrumpa en ese instante, que no haya respuesta de Sergio Rodríguez y que la segunda persona gramatical *fusion*e al reportero con cualquier hipotético lector, conduce, al final, a un efecto de impulso a quien quiera que esté leyendo. Dicho de otro modo, el lector *deviene* Sergio González Rodríguez una vez que lee esas palabras. Y al igual que él –al igual que en todos-, deviene su responsabilidad trascender el medio literario y luchar en contra de una – muy real- tragedia humana que aún sucede en nuestra contemporaneidad, a pesar de los recientes intentos de blanqueo de imagen que ha experimentado Juárez. Este es uno de los pasajes, consecuentemente, en donde la ética subyacente de 2666 se hace más patente, y se aleja de su pretendido nihilismo que solamente se preocupa de constatar el absurdo para en cambio promover la lucha y valentía, aspectos que siempre están en concordancia con el héroe bolañesco.<sup>64</sup>

### 4.5.3 “Todos están metidos”

Pero volvamos al corpus que estrictamente nos atañe: 2666, y la problemática que supone encontrar los culpable(s) de la barbarie en su interior. ¿Qué es lo que nos queda a nosotros, como lectores, después de esta serie interminable de pistas, subversión de expectativas y señalamientos a posibles múltiples responsables? En relación a los crímenes de Santa Teresa, Candia resume la

---

<sup>64</sup> Ver Capítulo 3 y 5 para un análisis más profundo en relación a esto último.

presunta identidad de los asesinos de la siguiente forma:

A pesar de que no es posible dilucidar la identidad de los asesinos con las desperdigadas pistas que da Bolaño, es dable sostener que estos pertenecen a las esferas de poder, debido a que pueden mover cadáveres, eliminar pruebas, testigos e incluso agentes de la ley. Aunque es posible la culpabilidad de Klaus Haas en algunos crímenes, es evidente que los responsables están ligados al narcotráfico, al empresariado o a las snuff-movies.

(Candia, 2666: *La Magia y el Mal* 121)

Estos, a mi parecer, son los culpables más “explícitos” de la catástrofe humana en Santa Teresa, y no es difícil dilucidar su culpabilidad (o complicidad) a lo largo de *La Parte de los Crímenes*. En este sentido, tal como mencionaba anteriormente, las dos conclusiones que salen a la luz son dos: 1. primero, que la culpabilidad de un sujeto es imposible, sino que recae en un grupo mayor, y 2. segundo, que la complicidad del Estado en relación a ocultar o trivializar los asesinatos es un hecho innegable.

Este nivel de culpabilidad, ahora bien, corresponde al nivel más *terrenal*, a la conformación de una novela que comúnmente asociamos con el rol de *denuncia*, que busca tener efecto inmediato en los responsables, si así queremos llamarlos, más obvios, más inmediatos a la tragedia humana de Ciudad Juárez. No obstante, como ya he adelantado, Bolaño evita una identificación sin conflictos entre crimen y asesinos –no porque no se quiera denunciarlos, sino porque se estaría traicionando la tensión que sostiene todo *2666*: la pugna entre simbolismo y materialidad. Si Bolaño hubiese “concluido” *La Parte de los Crímenes* –ya sea revelando de forma explícita los asesinos o bien, incluso peor, con su captura-, toda potencialidad de alegoría –una que *trascendiera* la circunstancialidad histórica de Santa Teresa- se hubiese perdido. Pues Bolaño no sólo está interesado en llamar la atención sobre lo que sucede en Ciudad Juárez, sino

conectar la violencia de dicha ciudad con una barbarie más profunda, reiterativa y cíclica; en otras palabras, en analizar la barbarie humana más allá de su contexto concreto. La barbarie presentada aquí, como analizaré más adelante, halla su espejo en otra barbarie anterior, más antigua.

No obstante lo dicho, ¿qué es lo que podemos concluir a partir de lo que ya hemos analizado aquí? ¿Cuál es la razón detrás de la tragedia humana en Santa Teresa más allá de la creencia generalizada que Bolaño simplemente intenta “retratar el mal”? ¿Es este mal algo irremediablemente sublime, algo tan innato a la naturaleza humana hasta el punto de escapar cualquier análisis racional?

No creo que esto último sea el caso. Ya he adelantado, por medio del análisis de la acusación a los primos Uribe, una posible pieza del rompecabezas de las razones del “mal”: el traslado, primero, y la exacerbación, segundo, de la lógica del mercado libre al ámbito de las relaciones sociales. Esta acción, efectuada por una clase acomodada (con poder legal y financiero), traspasa el ideal de individualismo y consumo hedonista hacia la “compra” de obreras para su violación y posterior asesinato. Este es un acto que involucra, obviamente, una operación de reificación extrema en torno a sus figuras –las obreras devienen, en los ojos de los asesinos, meros *cuerpos* susceptibles a ser consumidos y posteriormente desechados. Como explicaré más tarde, esto conforma parte de un binomio implícito, en el cual ciertas vidas son legítimas y otras no.

Jean Franco, por otro lado, nos otorga otra interesante explicación a los asesinatos, no necesariamente contradictoria con la que acabo de exponer: una que tiene que ver con el avance de los derechos de las mujeres y una reacción violenta, visceral, frente a los mismos. Tal como muchas veces se menciona, Santa Teresa –a pesar de toda la miseria del trabajo de las

maquiladoras –sí representa una ciudad en la cual las obreras pueden subsistir sin la figura del tradicional “proveedor del hogar”, generalmente masculino. En palabras de Rosa Márquez, amiga de Estrella Ruiz Sandoval, mujer asesinada: “¿Para qué queremos un hombre si nosotras solas ya trabajamos y nos ganamos nuestro sueldo y somos independientes?” (Bolaño, 2666 586). En reacción a esta “obrerización” masiva del género femenino en Santa Teresa, dice Franco, los asesinatos de la ciudad mexicana estarían conectados con un machismo profundo, resentido del avance parcial del género femenino en vistas de su subversión de un orden socioeconómico patriarcal. En sus palabras:

Mexico represents, in exaggerated form, a hostility toward women that, despite feminism, despite the partial acquisition of women’s rights, is deeply embedded. [We are talking about] extreme forms of masculinity that are endorsed by society itself . . . There is an unleashed quality about contemporary machismo that has burst forth exactly at the moment when more women are acquiring power. (Franco, *Cruel Modernity* 244-245)

Tal como detallaré más adelante, esta es también la razón por la cual Bolaño, *estéticamente*, no distingue entre crímenes “pasionales” y aquellos que probablemente están más cercanos al mundo del narcotráfico o bien a la industria *snuff*, pues en ambos casos está presente la cosificación de la mujer y un desprecio a su constitución existencial como agente, como individuo.

La violencia, por tanto, es una sola, pero con múltiples aristas. Como ya mencioné anteriormente, la “fragmentación” de Santa Teresa no tiene tanto que ver con su paisaje aparentemente “absurdo”, sino en la *sobrecarga* de factores que inciden en su situación catastrófica. Hay una violencia cotidiana, la cual conjuga múltiples factores (condición periférica de las obreras, machismo imperante, abuso e impunidad de las clases privilegiadas, y otras) que

en su conjunto conforman un *espacio* que tiene en su mismo sello la marca de una barbarie profunda. A pesar de lo anterior, no obstante, hay una dinámica sociocultural que podríamos clasificar como transversal a todos los discursos que, de alguna u otra forma, explican la catástrofe humana en Santa Teresa: la *cosificación* de las mujeres obreras de Santa Teresa, cuyas vidas, debido a su condición periférica y menos privilegiada, es reducida a la de posesiones materiales, a números, a *cosas* (operación que, como veremos más adelante, se repite cuando se trata de los judíos y el Holocausto representados en La Parte de Archimboldi).

Para reiterar entonces una idea –quizá, de forma majadera-, no hay culpables singulares, sino más bien la conjunción de una serie de factores que en su conjunto crean un espacio en donde la barbarie se manifiesta sin resistencia alguna. Quizá sea Leonidas Morales el que mejor resume el carácter “vacuo” del mal bolañesco de la mejor manera: “el nuevo orden de la vida cotidiana ... está gobernado ... por la ética, la política y la estética del consumo (de la mercancía), y por la hegemonía culturalmente modeladora de expectativas ejercida por los medios de comunicación ... El poder mismo ... en Bolaño, se retira del primer plano, se sumerge y se disemina hasta volverse ubicuo” (Morales 38). En otras palabras, no hay un *agente* específico del mal, sino la dinámica de un espacio que reproduce una discriminación sistemática, una cosificación de cierto grupo social y el abandono de cualquier sentido de la ética frente al fetichismo del consumo. Aquel “todos están metidos” que Amalfitano profiere en La Parte de Fate adquiere entonces un valor sumamente simbólico, en cuanto señala la responsabilidad criminal de una cultura entera, de una dinámica social que se manifiesta violentamente una y otra vez y que puede encarnarse en muy distintos individuos, asumiendo diferentes máscaras.

Pero esta manifestación no se confina sólo a Santa Teresa.



#### 4.6 LAS MÁSCARAS DE LA BARBARIE

Fate, en una de sus múltiples paradas en restaurantes de carretera, oye un diálogo entre Albert Kessler, y un joven desconocido, posiblemente un aficionado suyo. En el momento en que Fate le escucha, Kessler ya ha estado en Santa Teresa e intentado esclarecer la naturaleza de los crímenes, sin éxito: “Estuve allí hace un tiempo, hace algunos años, e intenté ayudar, pero me fue imposible” (Bolaño, 2666 339)<sup>65</sup>. En relación a los femicidios que no parecen tener final, Kessler “confiesa” lo siguiente a su joven discípulo: “Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos” (Bolaño, 2666 339).

Vale la pena detenerse en la cita de Kessler como punto de partida para empezar a proyectar la barbarie representada no sólo Santa Teresa, sino omnipresente en todo 2666. En primer lugar, mencionar que la “sociedad está fuera de la sociedad” no sólo connota, como bien señala Alice Driver, que los habitantes de Santa Teresa no gozan de la protección que el ideal de una “ciudadanía” otorga (62), sino también cumple con el propósito de proyectar a Santa Teresa en un escenario global en la que, según el mismo Kessler, ciertas vidas tienen más valor que otras, e incluso el sacrificio de aquellas vidas infravaloradas tienen una condición de *espectáculo* para los privilegiados. Asimismo, lo anterior no es un fenómeno exclusivamente contemporáneo, en cuanto el mismo detective norteamericano reconoce la existencia de un discurso oficial (cierto

---

<sup>65</sup> Esto también nos revela, como expuse en el Capítulo 2, que La parte de Fate sucede después de La Parte de los Crímenes y que también es, por consecuencia, la última en suceder en orden cronológico en relación a las otras partes.

discurso *histórico*, lineal, que cuenta, al fin y al cabo, la historia del mundo) que claramente privilegia ciertos individuos en desmedro de otros. En sus propias palabras:

Los franceses, por ejemplo. Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató una mujer y a su anciana madre (no la madre de la mujer, sino su propia madre, querido amigo) y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa e incluso apareció una nota en el *Examiner* de Nueva York. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible. (Bolaño, 2666 339)

La argumentación de Kessler es fundamental para entender la proyección de la barbarie que se despliega en toda la novela: pues, en primer lugar, proyecta la distinción entre lo que entendemos por una vida *legítima* (por llamarla de alguna forma) en contraste con una accesorio, o bien de ínfimo valor, más allá del contexto mexicano, haciendo equivalente la invisibilidad de las muertes de Santa Teresa con ejemplos de barbarie pasadas. Kessler identifica esta discriminación como un fenómeno *transnacional*, en el cual los privilegiados y los marginales no están restringidos a una sociedad en particular, sino más bien corresponden a una relación vertical de hegemonía y sumisión a escala global (Francia, Estados Unidos, África, Santa Teresa). A su vez, condiciéndose con la idea del eterno retorno expuesta en el anterior capítulo anterior, la barbarie descrita por Kessler reaparece en distintos escenarios y períodos históricos, repitiéndose la historia de discriminación y violencia bajo distintas formas, distintas máscaras, a lo largo de

nuestra cronología occidental. Esto, consecuentemente, tiene como propósito subrayar que nuestra barbarie contemporánea (Santa Teresa) no es, al fin y al cabo, distinta a aquellas que la preceden, sino, más bien, una reactualización directa de atrocidades anteriores, la misma barbarie en esencia. A modo de subrayar esto último, los ejemplos que el mismo Kessler menciona no son fortuitos, pues están presentes en otras partes de la novela: La Comuna de París de 1871, para empezar, reaparecerá más tarde en La Parte de Archimboldi a través de la remembranza de Gustave Courbet, a quien se identifica como un ejemplo único de valor en un proyecto de cambio social que termina en desastre<sup>66</sup>; a su vez, la “gente de color” que Kessler saca a colación (el triángulo esclavista entre Europa, África y América) reaparece en la misma Parte de Fate en relación a todo lo que tiene que ver con tensiones raciales de nuestro presente y la colonialidad del Sur Global (trataré de este tema en breve). Las muertas de Santa Teresa, para finalizar, y como bien es sabido, son el tema central de la cuarta parte de la novela misma. Significativas son entonces estas menciones, pues aparte de proyectar (e *historizar*) la barbarie a un nivel global, sirven como punto de fuga para todas las barbaries presentes en todo 2666, acentuando su carácter *unitario* dentro los contornos de la misma novela.

#### 4.6.1 Chile

Pero vayamos paso por paso. No sólo Europa y Estados Unidos tienen su sombra en Santa Teresa. Chile, país natal de Roberto Bolaño, también se encuentra presente metonímicamente en la ciudad mexicana. Analizaré la referencia a este espacio en primer lugar.

---

<sup>66</sup> Para ver más sobre Courbet, ver Capítulo 3.

Bolaño, a lo largo de su obra narrativa, comúnmente representa a Chile como un país de ilusiones perdidas, en el cual luego del golpe de estado todos los sueños de cambio social de los sesenta mueren irremediamente.<sup>67</sup> En este sentido, el Chile (post)dictatorial (y la amargura y tristeza con la que generalmente es narrado) representa no sólo la muerte del proyecto socialista de Allende, sino también de los ideales de revolución de toda una generación. En las palabras del propio Bolaño: “visto a la distancia, el Golpe representa tal vez el fin de la utopía revolucionaria en América Latina. A partir de entonces, la impresión que se tiene es que todo cae en un agujero lleno de desesperación y dolor” (Bolaño, “Entrevista a Roberto Bolaño” 366).

Ahora bien, en relación a la representación de Chile y la amargura que ésta misma conlleva, *2666* no es una excepción; y si bien Chile no aparece *directamente* en la diégesis, ciertas menciones en la ciudad de Santa Teresa inevitablemente retraen a su historia. Que Chile esté *contenido* en Santa Teresa, a su vez, eleva aún más el simbolismo de la ciudad mexicana, en cuanto el hecho que nombres relacionados a Chile aparezcan para nombrar barrios o bien lugares específicos inevitablemente nos retraen a una historia personal de Bolaño; asimismo, connota que los sueños de cambio social están enterrados en lo que ya hemos considerado como la ciudad neoliberal por excelencia -si bien, muchas veces, estos sueños han sido olvidados, o peor aún, tergiversados hasta volverse irreconocibles.

Las menciones a Chile son pocas pero significativas. La conexión más obvia es Amalfitano, profesor chileno, quien reside en Santa Teresa (me explayaré de él y las consecuencias de su locura en el siguiente capítulo). En relación a lugares, ahora bien, el simbolismo más explícito es el basurero “El Chile”, localizado en las afueras de Santa Teresa (y

---

<sup>67</sup> Ejemplos clave de lo anterior son las novelas cortas *Estrella Distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000) y, en menor medida, *Amuleto* (1999).

donde de vez en cuando aparecen cadáveres de mujeres). Sus habitantes (pues ciertos vagabundos merodean siempre en la zona) son descritos de la siguiente manera:

No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender... Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo. La población permanece estable: nunca son menos de tres, nunca son más de veinte (466-467).

Aparte de que el nombre refiera directamente al país natal de Bolaño, “la jerga difícil de entender” y su poca población refieren a características que siempre se han asociado con Chile en el discurso popular. “El Chile”, como demuestra de sobra el pasaje, es representado como un basurero desolado, en donde sus habitantes hasta han “olvidado comer y coger”. La representación negativa no es fortuita: Bolaño, para la época en que escribía *2666*, estaba profundamente desilusionado con los gobiernos demócratas que habían sucedido a la dictadura chilena, los cuales asociaba como poseedores de un discurso vacío al alabar y continuar las políticas económicas de la dictadura de Pinochet. El Chile, pareciese decirnos Bolaño, no es nada más que un basurero de ilusiones rotas, donde la muerte reina donde alguna vez existió algo que pudo florecer.

Dicha decepción no sólo es deducible por el pasaje en cuestión y las entrevistas personales de Bolaño, sino que halla su mayor manifestación en los pensamientos de Amalfitano al leer *O'Higgins es araucano* de Lonko Kilapán (libro que, debo acotar, es *real* y no ficticio).

Kilapán, mediante una prosa caótica, un discurso lleno de erratas y un historicismo repleto de imprecisiones, postula que O'Higgins, personaje considerado tradicionalmente como el "padre de la patria" por la mayoría de los chilenos, tiene sangre araucana. Esto iría en contra de la "historia oficial", el cual considera a O'Higgins, si bien un criollo, un descendiente directo de sangre irlandesa. Kilapán, aparte de tratar de sostener dicha tesis, postula, con pretendida científicidad, que los mapuches son descendientes directos de los griegos, continuadores de sus costumbres y filosofía, aparte de tener la capacidad racial de ser *telépatas*. Dejando de lado momentáneamente la inquietante proximidad entre locura y literatura, Amalfitano, al ver la fecha de edición (1978, en medio de la dictadura militar) imagina "la atmósfera de triunfo, soledad y miedo en que se editó" (Bolaño, 2666 285). A esto, agrega: "[I]a prosa de Kilapán, sin duda, podía ser la de Pinochet. Pero también podía ser la de Aylwin o la de Lagos. La prosa de Kilapán podía ser la de Frei (lo que ya era mucho decir) o la de cualquier neofascista de la derecha" (Bolaño, 2666 287). A esto agrega, poco después, que dentro del estilo de Kilapán, al fin y al cabo, caben "todas las tendencias políticas" (287). Todas aseveraciones que confirman, en última instancia, su decepción con el presente político de Chile en el cual concibe a los presidentes de "izquierda" post-dictadura como equivalentes a cualquier neofascista o incluso a Pinochet mismo. Dicha fusión de bandos, si así puede llamársela, tiene mucho que ver con el binarismo barbarie/utopía que he venido desarrollando, a la vez que también coincide con la cosmovisión bolañesca relativa al "teatro del mundo" expuesta en el anterior capítulo: todo es, en pocas palabras, un juego de máscaras en donde los nombres van cambiando, pero la esencia y las falsas dicotomías se mantienen. En otro pasaje fruto de la lectura de Kilapán, Amalfitano reflexiona:

En Chile los militares se comportaban como escritores y los escritores, para no ser menos, se comportaban como militares, y los políticos (de todas las tendencias) se

comportaban como escritores y como militares, y los diplomáticos se comportaban como querubines cretinos, y los médicos y los abogados se comportaban como ladrones, y así hubiera podido seguir hasta la náusea, inasequible al desaliento. (Bolaño, 2666 286)

Chile demuestra ser, en palabras de Amalfitano, un lugar en el que nadie es realmente quién dice ser, y no obstante todo sigue igual. Se comprende, entonces, el valor simbólico negativo que adquiere *El Chile* en Santa Teresa.

Ahora bien, no sólo dicho basurero refiere metonímicamente al país natal de Bolaño: significativa es también la mención al “Parque industrial General Sepúlveda”, el cual hace probablemente referencia a José María Sepúlveda Galindo. Este último fue el General Director de Carabineros de Chile durante toda la presidencia de Salvador Allende, y hasta ejerció de ministro en los últimos meses de mandato del presidente socialista. Luego del golpe de estado, fue destituido y detenido por las fuerzas armadas. El uso de su nombre para la designación de un parque industrial, consecuentemente, no deja de ser irónico y hasta triste. Una figura asociada con el apoyo de un gobierno socialista se honra designándosele a un parque industrial en el corazón de una ciudad que representa la esencia de la ideología neoliberal.<sup>68</sup> Esto reproduce, de forma sutil, la misma función que juega la representación del basurero *El Chile*: la representación metonímica de un espacio absolutamente muerto, sin espíritu, desvirtuado absolutamente de lo que alguna vez fue. Los nombres de Santa Teresa, en este sentido, cumplen irónicamente una función más bien funeraria de lo que fueron alguna vez las ambiciones

---

<sup>68</sup> Con esto no quiero decir, dicho sea de paso, que Bolaño considere que un *parque industrial* y *socialismo* son dos conceptos que necesariamente son antagónicos (es más, en la mayoría de los casos, no lo son). Pero sí subrayar cómo el nombre de un funcionario, que en su momento fue parte de un proyecto de cambio social en el cual Bolaño creyó (e incluso participó por pocos meses), es ahora también símbolo de algo radicalmente distinto: un parque industrial que funciona con una lógica productivista –producción asociada íntimamente con lo que la urbe neoliberal simboliza.

revolucionarias de Latinoamérica, sintetizadas, como ya he mencionado, en el golpe militar de 1973 en Chile y el giro político que simbolizó en todo el continente.

#### **4.6.2 La materialidad de Santa Teresa y el discurso ilustrado**

Si la presencia soterrada de Chile en Santa Teresa representa la subversión y muerte del espíritu revolucionario en Latinoamérica, podemos también detectar otro discurso en la muerte cotidiana de Santa Teresa –uno que, al contrario del primero, está innegablemente *vivo* en el discurso popular y que no obstante justifica las mayores atrocidades. Hablo aquí del discurso ilustrado, uno que está asociado con los ideales clásicos de la modernidad del siglo XVIII (progreso ilimitado, racionalidad, etc.). Ahora bien, no es tanto una crítica al concepto de modernidad *per se*, sino 1. en primer lugar, la inexorable distancia entre su discurso y la realidad concreta; y 2. En segundo, su uso para acciones que simbólicamente representan justamente el opuesto de dicho ideal. Ambos rasgos –paradójicos en sí mismos- se acercan a la definición que Schwarz hace de la ideología de segundo grado latinoamericana, las cuales, en sus propias palabras, “do not describe reality, not even falsely, and they do not move according to a law of their own . . . Their law of movement is a different one, not the one they name; it honours *prestige*, rather than a desire for system and objectivity” (Schwarz 23, mis cursivas).

##### **4.6.2.1 La inexorable distancia**

Volvamos por unos momentos al sueño de Kessler en el cual camina alrededor de un cráter. Postulaba que dicho pasaje onírico simbolizaba la incapacidad del detective norteamericano de realmente acceder al meollo de los asesinatos de Santa Teresa; a una condena de eternamente lindar por los bordes de un cráter inexpugnable que podríamos denominar, a grandes rasgos, la



“verdad”. Ahora bien, la imagen de un abismo impenetrable no es exclusiva de este pasaje, sino que reaparece en una escena primordial de La Parte de los Críticos. Los críticos europeos, quienes recién empiezan a descubrir la barbarie de Santa Teresa, pasan una velada con Amalfitano, profesor chileno “experto en Benno Von Archimboldi”. Amalfitano, podemos deducir de la lectura, comprende la frivolidad del viaje de los críticos, los cuales buscan encontrar al escritor alemán impulsados primordialmente por sentimientos de fetichismo y vanidad. Sin que realmente los críticos europeos se den por aludidos, Amalfitano da un largo monólogo sobre la función del crítico contemporáneo, en la cual destacan el reduccionismo de su círculo y su pedantería al querer interpretar el abismo de acuerdo a sus propios pobres términos:

Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad. El escenario propiamente dicho es un proscenio y al fondo del proscenio hay un tubo enorme, algo así como una mina o la entrada a una mina de proporciones gigantescas. Digamos que es una caverna. Pero también podemos decir que es una mina. De la boca de la mina salen ruidos ininteligibles. Onomatopeya, fonemas furibundos o seductores o seductoramente furibundos o bien puede que sólo murmullos y susurros y gemidos. Lo cierto es que nadie ve, lo que se dice ver, la entrada de la mina . . . En realidad, sólo los espectadores que están más cercanos al proscenio, pegados al foso de la orquesta, pueden ver, tras la tupida red de camuflaje, el contorno de algo, no el verdadero contorno, pero sí, al menos, el contorno de algo. Los otros espectadores no ven nada más allá del proscenio y se podría decir que tampoco les interesa ver nada. Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre *de espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y los traducen o reinterpretan o recrean. Su trabajo, cae por

su peso decirlo, es pobrísimo . . . El escenario en que trabajan, por otra parte, es muy bonito, muy bien pensado, muy coqueto, pero sus dimensiones con el paso del tiempo cada vez son menores. (Bolaño, 2666 161)

Amalfitano, en primer lugar, simboliza la complejidad de la existencia con la figura del *abismo*. El crítico, asimismo, deviene un intérprete vanidoso y pobre, en cuanto realmente no le interesa enfrentar el abismo de frente (está de espaldas) y sus recreaciones de los “ruidos ininteligibles” generalmente “cae[n] por su propio peso”. Pero nada de eso pareciese importar a los críticos, los cuales se mueven en un circuito reducido, con pocos participantes, pero no obstante “muy bonito”. Es un pasaje altamente simbólico, en donde la función de los académicos queda seriamente en entredicho al denunciarse, implícitamente, su reduccionismo y comodidad frente a lo *sublime*; desnuda su arrogancia al pretender interpretarlo de un modo orgullosamente optimista. Esta crítica, trasladada a otro contexto, es en esencia lo mismo que Bolaño critica a Kessler: su inexorable distancia ontológica a la hora de enfrentarse al espacio de Santa Teresa, su sutilísima arrogancia al querer develar a los culpables de Santa Teresa bajo la lógica del psicópata singular, su ceguera ante un espacio sumamente complejo y cuyo “desciframiento” escapa los alcances del detective tradicional. La interpretación de la realidad, tanto en el caso Kessler como los críticos, en este sentido, se encuentra inevitablemente lejana: la comodidad y pequeñez desde donde surge (el hermético círculo académico por un lado, la industria cinematográfica por el otro) tergiversa y reduce lo real concreto en ambos casos.

#### **4.6.2.2 El arte**

Ahora bien, esta misma analogía de un cráter o mina inexpugnable funciona particularmente bien en 2666 cuando pensamos en dicho abismo como el arte mismo, y cómo éste, como he

previamente insinuado, no tiene un carácter definido. Espinoza y Pelletier, por ejemplo, tienen un atisbo de lo anterior cuando visitan a la señora Bubis, la dueña de la editorial donde publica Archiboldi. En dicha visita, la señora Bubis se pregunta “hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro” y pone como ejemplo la apreciación que ella y un amigo suyo, un crítico de arte, tienen de la obra pictórica de Grosz. Para ella, Grosz le produce una alegría y una risa inevitables; para su amigo, por el contrario, la obra de Grosz le causa una depresión profunda. ¿Pero quién, en última instancia, es aquel que “experimenta” Grosz de forma adecuada? En las palabras de la señora Bubis:

Supongamos –dijo la señora Bubis- que en este momento llaman a la puerta y aparece mi viejo amigo el crítico de arte. Se sienta aquí, en el sofá, a mi lado, y uno de ustedes saca un dibujo sin firmar y nos asegura que es de Grosz y que desea venderlo. Yo miro el dibujo y sonrío y luego saco mi chequera y lo compro. El crítico de arte mira el dibujo y *no* se deprime e intenta hacerme reconsiderar. Para él no es un dibujo de Grosz. Para mí es un dibujo de Grosz. ¿Quién de los dos tiene razón? (Bolaño, 2666 45)

La señora Bubis trae a colación, más que un análisis netamente intelectual de la obra de arte, una sensación *gutural* de la misma, una experiencia incapaz de ser encapsulada por medio de categorías fijas ni estables. Retrae, en definitiva, una visión mayoritariamente romántica del arte, en la cual este último está conectado con lo sublime, imposible de ser capturado por un marco netamente racional y/o conceptual. Consecuentemente, luego de tal reflexión, Espinoza y Pelletier sufren una crisis vocacional muy fuerte:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza . . . se dieron cuenta de que la búsqueda de Archiboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa ni deprimirse con él, en

parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se interna en ella, devoraba a sus exploradores. (Bolaño, 2666 47)

Dicho fenómeno de distancia, cabe destacar, se reitera al final de *La Parte de los Críticos*, reflejada de forma explícita en la declaración final de Pelletier en torno al escritor alemán perdido en Santa Teresa: “Archimboldi está aquí –dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (Bolaño, 2666 207). Al fin y al cabo, lo que se subraya aquí es un divorcio visceral entre la experiencia vital de Archimboldi y la de los críticos. No es, como pudiese pensarse a primera vista, que los críticos se encuentren inexorablemente separados del escritor alemán por una incapacidad intelectual de interpretar su obra (algo que la novela insinúa que son muy capaces), sino que tiene que ver, al final, con una experiencia más gutural con respecto a la existencia misma lo que los distancia definitivamente de Archimboldi (y es, en definitiva, la razón por la cual no pueden aproximarse a su arte de manera más que racional: de forma inteligente, pero inevitablemente fría). Si queremos usar los términos de Amalfitano, la diferencia fundamental está entre afrontar el abismo de frente o de espaldas. Los críticos, en primer lugar, no corren riesgos vitales cuando es necesario; y segundo, pareciesen “flotar” con respecto a la existencia misma, sin nunca realmente *aterrizar* en la realidad concreta. Me explayaré en esto a continuación.

#### **4.6.2.3 Santa Teresa y los críticos**

Es pertinente ahora sacar a colación la actitud general con la cual los críticos enfrentan el *milieu* de Santa Teresa. La sensación general de estos últimos cuando se llega a la ciudad mexicana, de acuerdo al narrador, es la siguiente: “...la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo

a ellos y en el cual sólo podían imponerse, ser sujetos únicamente levantando la voz, discutiendo, algo que no tenían intención de hacer” (Bolaño, 2666 150). Los críticos reconocen (y, de forma sutilísima, desprecian) estar frente a un contexto infinitamente más caótico e irracional que las cómodas aulas de sus universidades europeas. No obstante, no tienen interés alguno en interactuar con su medio –es más, el narrador describe sus peripecias iniciales presos de un desinterés general, a excepción de cualquier pista que pudiese llevarles a Archimboldi. Los críticos prefieren hacer caso omiso de cualquier cosa que no esté directamente ligada con su hermético y cómodo círculo literario. En un pasaje, no obstante, hay un pequeño atisbo por parte de Espinoza y Pelletier de realmente *involucrarse* en lo que sucede en Santa Teresa, pero dicha tentativa es rápidamente interrumpida: esto sucede cuando ambos críticos van a un bar con un par de jóvenes universitarios mexicanos quienes les admiran y desean hablar de literatura con ellos. En la conversación, Espinoza y Pelletier se enteran de la muerte masiva de mujeres en Santa Teresa, hecho que les causa (en apariencia) estupor y horror. Pelletier, al día siguiente, decide ahondar en la situación actual del lugar donde está parado: “Ya basta de alcohol y comidas que me están destrozando el estómago. Quiero enterarme de qué está pasando en esta ciudad” (Bolaño, 2666 181). No obstante, dicha tentativa es rapidísimamente abandonada: “después de descifrar los periódicos Pelletier tuvo ganas de ducharse y sacarse de encima toda la mugre que se le había adherido a la piel” (Bolaño, 2666 184). Considerando que Pelletier *nunca más* vuelve a mostrar el más mínimo interés en relación a los asesinatos (no saliendo de su hotel, y releendo a Archimboldi una y otra vez), aquel acto de ducharse “para sacarse la mugre” adquiere una potencia particularmente significativa: Pelletier, simbólicamente, se lava las manos ante la tragedia humana que lo rodea; tiene un atisbo de las inmensidad de la barbarie relativa al

espacio en donde se encuentra parado, y decide, en última instancia, alejarse del abismo, mantenerse a salvo en Archimboldi, en la academia, en su estable círculo seguro.

Sentado esto, no pretendo argumentar aquí que la indiferencia de los críticos basta para su condena como personajes reprobables. Hay otra razón, más profunda, para lo anterior: la paradoja de ser, en calidad de intelectuales europeos, los estandartes clásicos de un pensamiento moderno, racional y civilizador; y, por el otro, ser indiferentes a la masacre de obreras en Santa Teresa al preocuparse meramente por Archimboldi. No pretendo hacer una historia de la figura del intelectual, pero es fácil identificar a Espinoza y Pelletier como herederos de la tradición moderna de filosofía francesa del siglo XVIII - una que, en última instancia, concibió al filósofo como íntimamente involucrado con su realidad sociohistórica y construyó las bases para los valores modernos asociados a la Revolución Francesa. Una filosofía, en pocas palabras, pensada para la construcción de un futuro mejor, sustentadora de una humanidad emancipada, comunitaria. Ahora bien, considerando los temas que los mismos críticos europeos trabajan en 2666 (la literatura postguerra en Alemania, el duelo, la memoria, etc.), dicho *rol público* del intelectual *debería estar* presente tanto en Espinoza, Pelletier o Norton. Los temas que trabajan tienen que ver íntimamente con el rol social de la literatura y la sociedad que le rodea; su análisis teórico de la primera, asimismo, debería contribuir a dicha función de una crítica que conecta el fenómeno estético con nuestra condición sociopolítica. No obstante, con lo que nos encontramos aquí es que los críticos son meramente caras visibles de dicho rol público, sin en ningún momento efectivamente *devenir* concretamente agentes de dicho discurso; los valores modernos que representan, asimismo, tampoco tienen demasiada influencia en cuanto *praxis* se trata, en cuanto no significan nada ahí donde más son necesarios (Santa Teresa).

Aparte del ya mencionado desinterés e inacción que los críticos demuestran en Santa Teresa, podemos encontrar el epítome de dicha contradicción entre discurso moderno y *praxis* como tal simbolizada de manera más sintética en la pelea de los críticos con el taxista paquistaní. En aquel episodio, el cual ocurre unos meses antes que los críticos decidan viajar a Santa Teresa, Espinoza, Pelletier y Norton se refieren a su triángulo amoroso de forma abierta mientras viajan en un taxi de Londres (con referencias a Borges, Dickens y Stevenson de por medio). El taxista paquistaní, el cual les escucha escandalizado, se refiere entonces a Norton como una prostituta. El resultado es una violenta represalia por parte de Pelletier y Espinoza que vale la pena citar en extenso:

Espinoza . . . abrió la puerta delantera del taxi y extrajo violentamente de éste a su conductor, quien no esperaba una reacción así de un caballero tan bien vestido. Menos aún esperaba la lluvia de patadas ibéricas que empezó a caerles encima, patadas que primero sólo le daba Espinoza, pero que luego, tras cansarse éste, le propinó Pelletier, pese a los gritos de Norton que intentaba disuadirlos, las palabras de Norton que decía que con violencia no se arreglaba nada, que, por el contrario, este paquistaní iba a odiar aún más a los ingleses, algo que por lo visto traía sin cuidado a Pelletier, que no era inglés, menos aún a Espinoza, los cuales, sin embargo, al tiempo que pateaban el cuerpo del paquistaní, lo insultaban en *inglés* . . . patada va y patada viene, métete el islam por el culo, allí es donde debe estar, esta patada es por Salman Rushdie (un autor que ambos, por otra parte, consideraban más bien malo, pero cuya mención les pareció pertinente), esta patada es de parte de las feministas de París . . . esta patada es parte de las feministas de Nueva York . . . y así, hasta dejarlo inconsciente y sangrando por todos los orificios de la cabeza, menos por los ojos. (Bolaño, 2666 103)

El comentario notoriamente sexista del taxista recibe, al contrario de lo que podríamos esperar de lo que presuponemos son personajes estandartes de la modernidad contemporánea, una respuesta igualmente barbárica y absurda de su parte. Según Chris Andrews, “the point of this episode . . . seems to be that barbaric may be lodged at the apparent heart of civilization, an idea that inevitably recalls thesis VII of Walter Benjamin’s ‘On the Concept of History’” (Andrews, *Roberto Bolaño's Fiction* 84). Estoy de acuerdo con Andrews parcialmente: pues de su afirmación se desprende que lo civilizado aún puede ser concebido de forma “pura”, no contaminada. Lo que Bolaño hace justamente aquí es reiterar que la barbarie nunca puede ser evadida por completo, y se encuentra *siempre* presente, incluso en escenarios y personajes que supuestamente representan un estandarte ilustrado por excelencia.

Los detalles de la narración son dignos de mencionar. La afirmación de Norton relativa a que “nada se arregla con violencia” resulta francamente ridícula, cliché e ingenuamente pedagógica frente al contexto brutal que se le contrapone. Que lo insulten en inglés no deja de ser relevante, pues supone en última instancia un ejercicio de poder colonial (aunque, como el mismo párrafo connota, ni Espinoza ni Pelletier son *ingleses*, no obstante el uso del idioma inglés, en ese contexto determinado, les posiciona como el sujeto colonizador, occidental, que intenta imponer su ilustración de forma violenta, brutal). La mención de Salman Rushdie y las feministas de Nueva York y París terminan por coronar la profunda contradicción que supone el pasaje: pues, a nombre de la literatura y de movimientos sociales creados para la creación de una sociedad más justa, se patea hasta al cansancio y se deja casi muerto a aquel que representa una amenaza “barbárica” a estas ideas ilustradas (y hasta esto último puede ser discutible, en cuanto el taxista se encuentra en una posición claramente periférica en relación a los críticos europeos; en este sentido, su sentido de “amenaza” e influencia es mínimo). La paliza de los críticos al



taxista, al fin y al cabo, no es muy distinta al proceso de colonización *per se*: simboliza la imposición –violenta, brutal- de cierto orden sociopolítico que es, en teoría, superior a la cual domina. Las ideas de Chakrabarty mencionadas anteriormente en esta tesis hallan su mayor expresión en este pasaje.

#### **4.6.2.4 El castillo de Drácula**

Otro episodio refuerza particularmente esta misma idea: me refiero a la velada del castillo de Rumania en La Parte de Archimboldi (y ya mencionada en la presente tesis en el Capítulo 3). En él, recordemos, se reúne una tertulia integrada por aristócratas alemanes y oficiales nazis donde se produce una discusión en torno a lo que significa la *cultura*:

Hoensch dijo que la cultura era una cadena formada por eslabones de arte heroico y de interpretaciones supersticiosas. El joven erudito Popescu dijo que la cultura era un símbolo y que ese símbolo tenía la imagen de un salvavidas. La baronesa Von Zumpe dijo que la cultura era, básicamente, el placer, lo que proporcionaba y daba placer, y el resto sólo charlatanería. El oficial de las SS dijo que la cultura era la llamada de la sangre, una llamada que se oía mejor de noche que de día, y además, dijo, era un descodificador del destino. El general Von Berenberg dijo que la cultura, para él, era Bach, y que con eso le bastaba. Uno de sus oficiales de estado mayor dijo que para él era Wagner y que a él también con eso le bastaba. El otro dijo que para él la cultura era Goethe y que a él también, en coincidencia con lo expresado por su general, con eso le bastaba y en ocasiones le sobraba. (Bolaño, 2666 853-854)

La velada (la cual es descrita con finísima ironía, donde la estupidez y la arrogancia se entremezclan), a mi parecer, tiene un eco inmediato con el accionar de los críticos europeos, y

hasta un cierto parecido con los congresos de literatura: pues, al igual que Pelletier y Espinoza, quienes dan charlas magistrales en Santa Teresa sobre literatura alemana mientras a su alrededor reina la barbarie, la *distancia* entre el discurso que se pretende discutir y el *contexto* donde ocurre la tertulia es chocante. El castillo funciona, simultáneamente, como símbolo de *protección* y *hermetismo* frente a un exterior que contradice la apacibilidad con la que transcurre la velada: la Segunda Guerra Mundial está en su apogeo y el frente de batalla no está físicamente lejano al lugar donde se produce la tertulia. El contraste entre dicha conversación “etérea” y la situación actual de Europa destaca la frivolidad y la vacuidad con la que se tocan los distintos conceptos: el castillo es una ilusión; la metafísica que los contertulios despliegan, sólo apariencia. No hay referencia alguna al contexto inmediato, por el cual los participantes de la velada no pareciesen mostrar mayor sensibilidad. El plano discursivo, al estar completamente separado de la realidad, permite a los contertulios hablar sobre conceptos tales como la “cultura” con tintes que claramente apuntan a lo sublime, sin mayores miramientos al aquí y ahora. La consecuencia es un resquebrajamiento profundo entre intelectualidad y ética –algo, a fin de cuentas, idéntico a lo que nosotros vemos con los críticos en la primera Parte. El énfasis, en definitiva, está puesto en la *coexistencia* y *paradoja*: la conjunción entre el lujo y la “intelectualidad” de la velada con la muerte (el espacio coqueto del cual hablaba Amalfitano) y la barbarie que les circunda.

#### **4.7 LA RACIONALIZACIÓN DE LA BARBARIE, O LA MATERIALIDAD DEL MAL**

La “barbarie”, como nombre que designa la atrocidad presente en Santa Teresa y el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial, a fin de cuentas, quizá no sea el concepto más adecuado para

referirse a las tragedias humanas presentes en 2666. Pues el mismo concepto de barbarie tiene en su germen su opuesto: una esfera racional e ilustrada, asociada comúnmente con el ideal de una civilización moderna. En este sentido, lo barbarie es concebida como el epítome de lo irracional, de lo espontáneo, de lo caótico, de la violencia sin límites, no reglada. Pero justamente esto último es lo más discutible: pues la violencia presentada en los dos casos mentados *sí* presenta rasgos supuestamente propios de lo civilizado: una lógica interna, una racionalización del asesinato.

Quizá, para dejar este punto más claro, una comparación sea lo más propicia. Don Quijote es un “loco” porque traspone su mundo fantástico a la realidad concreta, hasta el punto en que no es capaz de ver esta última. Don Quijote simplemente *ve* gigantes en vez de molinos, y eso es lo único que define su locura. No obstante, supongamos, por un momento, que el mundo caballeresco que proyecta Don Quijote fuese, efectivamente, lo real. Don Quijote, en ese caso, no sería más que un caballero andante en una realidad que se organiza mediante otras normativas sociales. En este sentido, Don Quijote no deja actuar con una cierta lógica y buen juicio (sobre todo en lo relativo a la defensa del más débil, un código de honor inquebrantable, etc.), como bien numerosos personajes señalan a lo largo de la obra de Cervantes. Don Quijote, a fin de cuentas, actúa *lógicamente* de acuerdo a su propio mundo de fantasía, y su locura es tal por confundir a este último con lo real concreto.

Ahora bien, mi punto es que lo mismo podría decirse de las barbaries presentes en 2666. Considerar que son fruto de un mal espontáneo y puramente irracional es ponerse del lado de Kessler y su teoría de la culpabilidad de unos cuantos psicópatas. El mal presente en 2666 no tiene que ver tanto con un salvajismo opuesto a la razón, sino a la razón *al servicio* del mal; no es la irracionalidad *per se*, sino una lógica del placer y/o el orden (placer en relación a Santa Teresa;

orden relacionado al Holocausto) que ha devenido, al fin y al cabo, fines en sí mismas, emancipadas de cualquier idea de sentido de comunidad y/o utopía. Las muertes de Santa Teresa, como ya he descrito, probablemente hallan su explicación en, para parafrasear al mismo Bolaño, una “libertad malentendida”, en el sentido que la cultura consumista, individualista y material de nuestro neoliberalismo contemporáneo hace *germinar* una cosmovisión en la que la violación y posterior asesinato de una mujer es visto como algo *coherente* dentro de la misma ideología; es decir, el individualismo y consumismo exacerbado da paso a que los privilegiados *des-humanicen* a las obreras de Santa Teresa, las conciban como *objetos* y las “consuman” para satisfacer a sus retorcidos gustos personales. El Holocausto, a su vez, dentro de la ideología nazi, no es nada más que un proceso (racionalizado, burocrático, regularizado) que se debe llevar a cabo para, al fin y al cabo, construir una sociedad mejor a costa de la eliminación de ciertas razas. Ahora bien, por supuesto, no quiero decir con esto que la razón moderna sea algo intrínsecamente maligno en Bolaño, pero sí acentuar que el escritor chileno pone el énfasis ahí en donde el punto de conexión entre lo supuestamente civilizado y lo bárbaro se tocan y fusionan.

El ejemplo de Leo Sammer, en relación a esto último, sea quizá el más paradigmático, tanto por lo que connota en la misma novela como en relación a cómo ha sido estudiado el Holocausto en el siglo XX. Leo Sammer, como ya varios críticos han identificado, corresponde a la figura del burocrático que acata órdenes relacionado con lo que Hannah Arendt ha famosamente denominado como la banalidad del mal.<sup>69</sup> Sammer, recordemos, es un funcionario estatal en pueblo polaco que recibe por error un grupo de judíos, del cual recibe la orden de

---

<sup>69</sup>En relación a los testimonios de Eichmann, en los cuales confesaría sus crímenes de manera más bien pasmosamente trivial, Arendt interpela a los jueces de la siguiente manera: “They knew, of course, that it would have been very comforting indeed to believe that Eichmann was a monster . . . The problem with Eichmann was precisely that so many were like him, and that the many were neither perverted nor sadistic, that were, and still are, terribly and terrifyingly normal” (Arendt 103).

“deshacerse”. Sammer, para empezar, pone en primer lugar el funcionamiento *normal* de su aparato burocrático por sobre las vidas de los judíos, los cuales, a través de todo su relato, son más bien representados como “cosas” en vez de seres humanos. Fundamental para esto último es el relato en primera persona de Sammer, el cual nunca permite un acercamiento a los judíos como individuos plenos, sino más bien como posesiones y números: “¿Cómo vamos a devolverlos? –dije-. ¿Tengo acaso un tren a mi disposición? ¿Y en caso de tenerlo: no debería ocuparlo en algo más productivo?” (Bolaño, 2666 945)

Cabe destacar que Sammer, antes de recibir el “cargamento” de judíos, no era un individuo que pudiésemos pensar como alguien esencialmente maligno: consecuentemente con la descripción que Arendt hace de lo banal en el mal, era simplemente un engranaje más en un aparato burocrático mayor. En sus propias palabras: “Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra . . . Otro en mi lugar . . . hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (Bolaño, 2666 959). Vale la pena detenerse en la mención reiterada del *carácter* que Leo Sammer hace sobre sí mismo. Él, en el fondo, se considera un buen tipo, principalmente porque no es violento, ni tiene odios racistas ni animosidades contra alguien en particular. Y *tiene razón*. Nunca, en todo su relato de primera persona, presentimos diatribas racistas o bien deseos bélicos de hacer correr la sangre. Leo Sammer, bajo estos parámetros, no es más que un tipo vulgar y corriente, preocupado del normal funcionamiento de su localidad y (sobre todo) de la estabilidad de su propio cargo público. Pero lo que Bolaño nos dice aquí es que la barbarie bien puede estar perfectamente presente en lo que consideramos “normal”. Es, en definitiva, la des-sublimación del mal. No es necesario ser Hitler para perpetrar el horror, ni ser tampoco calzar con el perfil del psicópata que Kessler busca en Santa Teresa. En palabras del propio

Archiboldi, no hay que fiarse de las “buenas personas” puesto que la mayoría de ellos “son criminales de guerra que [merecen] ser colgados en la vía pública” (Bolaño, 2666 968). La violencia y la barbarie están arraigadas en nuestra cotidianidad, en las trivialidades del día a día en donde el “buen carácter” no es excepción. Sammer, a pesar de todo, es *culpable*, y es simbólicamente la única persona que Archiboldi siente *justificado* asesinar (no sin ausencia de conflicto interno, como procederé a detallar en el próximo capítulo).

Esta es, también, la razón por la cual Bolaño no distingue entre los crímenes “cotidianos” de Santa Teresa y aquellos que obviamente responden a una especie de crimen organizado. Casos como el de Juan Aparicio Pérez, quien asesina a su esposa, están puestos al mismo nivel de aquellos asesinatos que tienen la huella del trabajo sucio de narcotraficantes, o bien la organización de películas *snuff*. Leamos, por ejemplo, el siguiente caso de uno de los tantos crímenes “cotidianos” que Bolaño describe:

El quince de enero apareció la siguiente muerta. Se trataba de Claudia Pérez Millán. El cuerpo fue encontrado en la calle Sahuaritos. La occisa vestía un suéter negro y tenía dos anillos de bisutería en cada mano, además de la argolla de compromiso . . . Claudia Pérez Millán tenía treintaún años y vivía con su esposo y sus dos hijos en la calle Marquesas, no lejos de donde fue encontrado el cadáver . . . En una de las habitaciones de la casa, encerrados con llave, fueron encontrados los menores de edad Juan Aparicio Pérez y su hermano Frank Aparicio Pérez . . . Interrogados los menores en presencia de un psicólogo infantil, ambos admitieron que había sido su padre, Juan Aparicio Regla, quien los había encerrado la noche anterior . . . Se cursó una orden inmediata de busca y captura, pero los que sabían estaban seguros de que [a Juan Aparicio Regla] nunca más se le volvería a ver por la ciudad. (Bolaño, 2666 563-564)

El discurso blanco que he caracterizado previamente se usa aquí para describir un crimen intrafamiliar, en donde la huella de las industrias *snuff* o el mismo narcotráfico pareciesen estar muy lejos: nosotros, como lectores, no presenciamos una afectividad distinta, ni tampoco la estructura del relato (fecha de hallazgo del cadáver, detalles forenses en relación a su cuerpo, circunstancias en la que se la vio por última vez, etc.) cambia por ningún lado. Lo que tenemos aquí, en consecuencia, es una conexión entre lo aparentemente disímil (el crimen “cotidiano”, vulgarmente denominado como “pasional”) con aquellos crímenes que más explícitamente están ligados con las causas más “espectaculares” de la violencia gracias a, por así llamarlo, revestimiento estético. Donoso Macaya, de forma brillante, caracteriza esta estrategia –la repetición de una estructura similar para enmarcar violencias en apariencia disímiles- de la siguiente forma:

La repetición como gesto des-automatiza la percepción ya que en *2666* conecta lo heterogéneo y lo diferente. La ficción aquí es tramada a partir de la repetición de aquello que permanecía inconexo (crímenes diferentes, cuerpos diferentes), de aquello que no guardaba ninguna relación hasta el momento presente, esto es, el momento de la ficción que inaugura *2666*. De este modo, además, la novela de Bolaño enuncia un desacuerdo estético: la repetición es planteada como un modo de ordenamiento de signos y elementos distintos (Donoso Macaya, “Estética” 138).

Esto, sigue Donoso Macaya, no sólo es exclusivo de *La Parte de los Crímenes*, sino de *2666* a nivel general. El paralelismo y coexistencia dentro de una unidad narrativa como *2666*, consecuentemente, fuerza al lector a ver los puntos en común. Pues tal como he intentado argumentar aquí, la violencia y la barbarie que aparecen una y otra vez a lo largo de toda la novela es la misma, sólo que con distintas máscaras. La dinámica siempre es la misma: la

violencia (re)aparece conviviendo junto a un discurso –o bien, un espacio- que quiere (o finge) representar su contrario: el espectro de la utopía, la idea de una humanidad emancipada, la concepción de una sociedad perfecta. Lo fue así para la Alemania nazi, con la ideología de una raza irrevocablemente superior, y su eficiencia racional y burocrática para ocasionar el Holocausto; y lo es ahora en Santa Teresa, ciudad modelo del neoliberalismo, terreno de la precariedad laboral más profunda y de la mano de obra más fugaz, espacio donde todo concepto comunitario ha dado paso al individualismo más profundo y el desencadenamiento de las atrocidades más terribles en nombre de la búsqueda de un hedonismo permanente. Y, en palabras de Florita Almada, vidente de Santa Teresa, en ningún caso los asesinos piensan que están *locos*. La cosmovisión que han construido *justifica y normaliza* la barbarie que perpetran.

En definitiva, es extraño que Donoso Macaya, contradiciendo su propia argumentación, termine por desechar cualquier idea de totalidad presente en *2666* ante la ausencia de cualquier intento de síntesis o conclusión en la novela misma (133). No es necesario que el narrador nos enrostre en la cara lo que nosotros, como lectores, podemos deducir a partir de un proceso deductivo, sobre todo cuando vemos un patrón similar en todas las manifestaciones de la barbarie en la novela. Este patrón, en definitiva, pasa esencialmente por dos aristas: 1) primero, la creencia de los agentes de la barbarie que lo que se hace no es en modo alguno malvado u horrendo, sino justificable debido a una cosmovisión determinada que, en la mayoría de las veces, paradójicamente apunta hacia una idea utópica de la sociedad humana; 2) y, en segundo lugar (y en directa consecuencia con el primer patrón) es mostrar la cotidianidad de la barbarie, su desconexión con una especie de “mal absoluto”, sino, más bien, su espantosa normalidad, su origen *similar* independiente de la escala de la barbarie. Tanto el esposo celoso citado previamente como Leo Sammer dirán que fueron hombres que se encontraron en el lugar y el



tiempo equivocados, víctima de las circunstancias. Ambos, probablemente, tampoco eran considerados como gente innegablemente “mala”, ni tampoco necesariamente loca. No obstante, el resultado de sus acciones es el mismo, sólo que a escalas distintas: una esposa muerta en el caso del primero, cientos de judíos muertos en el segundo. Siguiendo el raciocinio de Dunia Gras, entonces, en *2666* presenciamos la barbarie de manera similar a la teoría de la fractalidad propia de Benoit Mandelbrot, en la cual se manifiesta “una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación; en otras palabras: cuando las partes, por pequeñas que éstas sean, se parecen al todo” (Gras, “Roberto Bolaño y la obra total” 65). El caso particular, en *2666*, siempre hace referencia a la barbarie como fenómeno extensivo a lo largo de la novela: de manera similar a la teoría de las correspondencias de los simbolistas, cada caso específico de asesinato en Santa Teresa *rima* con los fenómenos de genocidio globales, ya sean éstos el Holocausto, o bien el comercio de esclavos, o la Segunda Guerra Mundial. Lo celular como expresión en potencia de la totalidad.

En definitiva, la construcción de *2666* y su extensión van haciéndose más claras a nosotros, como lectores, a medida que nos internamos en ella. Pues no es simplemente un *derroche* de historias aparentemente inconexas, ni tampoco una especie de fluir de la consciencia que Bolaño ató pocos meses antes de morir. Bolaño buscaba retratar la dinámica de la barbarie antes descrita a todas las escalas posibles: sin dejar de lado la particularidad de los casos específicos, pero suficientemente amplia para que nosotros, como lectores, pudiésemos descubrir un patrón que recorre toda la novela y, a fin de cuentas, encuadra todo lo que sucede dentro de una totalidad abierta que no necesita explícitamente darnos todas las respuestas. En palabras de Hermann Herlinghaus:

It must be observed that in contrast with other critics' thoughts about Bolaño's alleged 'fatalism', the character of his disenchanting, laconic telling of bits and pieces of a picture that apparently lack "sense", accompanied by the confusion of genres –literary fiction/police reports/ press coverage– is not a giving up of the search for truth. It is a sober way of approximating actions and meanings that have moved beyond modern society's explanatory system. (Herlinghaus 210)

#### 4.8 KLAUS HAAS

A pesar de lo dicho, y si bien la estructura y narración de la novela hacen posible una interpretación que le otorgue a la barbarie presente un carácter unitario sin agregado alguno, Bolaño va un paso más allá y decide presentarnos un personaje que condensa la paradoja entre pensamiento utópico y barbarie de forma altamente simbólica. Este personaje es Klaus Haas.

Klaus es el sobrino de Archimboldi. Pendenciero y conflictivo desde edad temprana, una vez que alcanza edad suficiente decide mudarse desde Alemania a los Estados Unidos para probar suerte. Lotte, su madre, pierde contacto con él luego de un par de breves y concisas postales. Años después volverá a tener noticias de él, si bien no de la mejor forma: Klaus se encuentra encarcelado en la cárcel de Santa Teresa y es el principal sospechoso del asesinato de decenas de mujeres.

Si bien es evidente que la figura de Klaus sirve como chivo expiatorio para las autoridades mexicanas (principalmente debido al hecho que los asesinatos *siguen* ocurriendo después de su encarcelamiento, ni tampoco su culpabilidad está clara en el principal asesinato

que se le imputa), el alemán sirve como *punto de confluencia* entre la barbarie mexicana y aquella relacionada al nazismo que aparecerá posteriormente en La Parte de Archimboldi.

Al igual que la inserción de Sergio González Rodríguez como personaje o el cambio de nombre de Ciudad Juárez a Santa Teresa, qué es lo que Bolaño decide utilizar de lo real concreto y qué es lo que es plenamente creación suya es particularmente útil para aproximarnos a Haas. En la vida real, Abdul Latif Sharif Sharif es el nombre del ciudadano egipcio que fue encarcelado por ser el principal sospechoso de los asesinatos de Ciudad Juárez. Bolaño decide *conscientemente*, por tanto, cambiar la nacionalidad egipcia por la alemana e inventar un nuevo personaje que esté directamente relacionado con Archimboldi y la cultura europea. ¿Pero por qué?

Veamos con detención los rasgos de Haas. De partida, es alguien arrogante, pues aunque nunca lo explicita, es posible deducir que se cree poseedor de una cultura superior a la mexicana. La raza tampoco queda de lado, en cuanto Haas, en el precinto carcelario de Santa Teresa, “tampoco respetaba a los mexicanos, a quienes llamaba indios o grasientos” (Bolaño, 2666 603): según su raciocinio particular, los mexicanos, al igual que los negros, no se bañan, y despiden “un olor particular”. Asimismo, cuando se lo interroga y se lo imputa de los asesinatos, actúa como si la acusación contra él estuviese fuera de toda concepción racional: “tenía una cara, pensó Epifanio, rara, no sé, como escandalizado. *Moralmente* escandalizado” (Bolaño, 2666 604, cursivas en el original). Haas se cree dueño de una moral superior y todo lo que sucede a su alrededor es digno de barbarie, tanto en términos de espacio como de conducta humana. No obstante, el desarrollo de la novela pronto dejará claro que existe en Klaus, al igual que los críticos europeos que visitan Santa Teresa, una contradicción profunda entre su “credo” de moralidad superior, si así puede llamársele, y praxis. Una vez ya dentro de la cárcel, por ejemplo,

un tipo apodado “el Anillo” intenta violarle en la ducha. La situación es rápidamente dada vuelta y es Klaus quien se vuelve el abusador:

Haas lo miró a la cara y le preguntó cómo era posible que un adulto se comportara así . . .  
Haas le arrebató el punzón al Guajolote y le dijo al Anillo que se pusiera a cuatro patas . . .  
Disciplina, chingados, sólo pido un poco de disciplina y respeto, dijo Haas . . . Luego se arrodilló detrás del Anillo, le susurró a éste que se abriera bien de piernas, y le introdujo lentamente el punzón hasta el mango. (Bolaño, 2666 606-607)

La actitud de Haas, quien hasta el momento daba pie al beneficio de la duda en relación a los asesinatos (a pesar de su arrogancia y racismo aparente), repentinamente queda al descubierto por lo que realmente es. Significativa es la mención de la *disciplina* y el *respeto* antes de proceder a enterrar un punzón en el ano de El Anillo: en nombre de dos conceptos tradicionalmente vistos del lado “civilizado” y racional de la conducta humana, Haas comete una atrocidad sin pensarlo dos veces. Es, al fin y al cabo, una acción muy similar a la golpiza que los críticos le propinan al taxista paquistaní mientras vociferan su apoyo a las feministas de Nueva York y París: la proyección de un discurso (sea cual sea) que tiene en su germen la idea de una humanidad emancipada y armoniosa y que esconde (o en teoría, *justifica*) la perpetración de actos horribles y barbáricos en nuestra realidad concreta.<sup>70</sup>

Si hilamos más fino, podemos ver en Haas, asimismo, una crítica del discurso del *self-made man* tan típico de la cultura capitalista. Un párrafo después de que hemos leído cómo Haas procede a abusar del Anillo, se describe su cotidianidad en el precinto carcelario, donde expone

---

<sup>70</sup> Asimismo, el “chingados” de aquella frase devela lo que pronto será una constante en Haas: el uso desmedido de la jerga mexicana. No deja de ser irónico que un personaje visto como un “extranjero” en territorio mexicano sea, al fin y al cabo, aquel que use más la jerga local de manera reiterada y soez. Klaus, si bien representante simbólico de una cultura civilizada cuyo germen está en la Europa, no demuestra ser, al fin y al cabo, diferente a los mexicanos mismos cuando abre la boca.

su modo de ver la vida con sus “amigos”:

Otras veces era Haas el que hablaba y sus tres amigos escuchaban sumidos en un silencio conmovedor. Haas hablaba de contención, de autoesfuerzo, de autoayuda, el destino de los individuos está en manos de cada individuo, un hombre podía llegar a ser Lee Giacoca si se lo proponía. Ellos no tenían idea de quién era Lee Giacoca. Suponían que se trataba de un jefe de la mafia. Pero no preguntaban nada por temor a que Haas perdiera el hilo. (Bolaño, 2666 607)

La mención a Lee Giacoca, no es difícil deducir, se refiere a Lee Iacocca, exitoso empresario ligado a la industria automovilística y también autor de un par de exitosos libros ligados a su vida y a su ética de negocios. Lee Iacocca representa, según Haas, el epítome de lo que un individuo puede llegar a ser en una cultura capitalista: millonario, exitoso, respetado; todos logros, supuestamente, adquiridos por el mero esfuerzo individual. Los rasgos del *self-made man* también quedan al descubierto, en cuanto la descripción de Haas sobre lo que un individuo debería ser se concentra en su destino singular, dependiente sólo de él mismo (de ahí el *auto-esfuerzo*, la *auto-ayuda*). Lo que encontramos aquí es un punto finísimo de crítica bolañesca a la vida neoliberal contemporánea: pues, tal como la ideología nazi en el pasado justificó la exterminación de judíos poniendo la *razón* como herramienta principal (pensemos en Adorno), Haas, poseedor de una cosmovisión individualista y materialista, es simbólicamente culpable de la muerte de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa.

El punto anterior requiere de mayor explicación. Bolaño, en una entrevista, y a la pregunta de qué es el infierno para él, responde: “como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y *de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos*” (Braithwaite 77). En conjunto con el epígrafe

de la novela antes mencionado (“un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”), es posible deducir que la barbarie que presenciamos en Santa Teresa está asociada, según Bolaño, con un concepto de libertad malentendida y un vago sentimiento de *ocio*.<sup>71</sup> La ideología capitalista contemporánea siempre ha tenido en su foco la idea de *libertad* en el discurso popular: libertad de consumo y libertad de expresión (si bien podría fácilmente argumentarse que el grado de libertad depende de cuánto capital se disponga). Bolaño nos muestra cómo la figura del hombre acomodado y poderoso, en el siglo XXI, entiende su propia libertad como sin límites, pues siente que las regulaciones sociales (aquellas que siempre han estado en contra de un mercado desregulado y “libre”) no le aplican. Esta maltergiversación del concepto de libertad, sumado a cierto *aburrimiento* existencial ligado al absurdo de una vida marcada puramente por la búsqueda del placer constante, nos llevan, dice Bolaño, a un territorio sumamente peligroso. Tal como he expuesto anteriormente, podemos deducir que las muertes de Santa Teresa responden a un híbrido entre la creación de un *mercado* y *ritual*: mercado, en relación a la posibilidad de que las muertes correspondan a la industria del *snuff*; y *ritual*, en el sentido más cotidiano, desligado de todo sentido de lo sagrado: en el sentido en que los actos de violar y matar mujeres se convierten en un *pasatiempo* regular para algunos (como en el caso de los primos Uribe, si bien no estrictamente reducibles a ese par de individuos específicos).

Pero volvamos a Haas. Si bien es cierto que su complicidad en los asesinatos es algo que nunca puede ser comprobado, es, como mencioné antes, el culpable simbólico de toda la barbarie

---

<sup>71</sup> En 2666 podemos sentir cierta advertencia contra el *aburrimiento* per se; una especie de admonición que dicho estado está sólo a un paso de algo más terrible, cercano al abismo. Florita Almada, por ejemplo, es una psíquica que supuestamente tiene una conexión especial con los asesinatos, los cuales puede en teoría visualizar cuando entra en trance. Una de sus reflexiones sobre el aburrimiento, no obstante, pareciera estar íntimamente ligado con la muerte que rodea Santa Teresa: “Mirar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento *cosas horribles que prefería no decir*”. (Bolaño, 2666 542, mis cursivas). Los primos Uribe, según mi parecer, son el símbolo máximo de esta arista de la barbarie ligada al ocio.

subyacente en *2666*. *Heredero* (literal y metafóricamente) de una generación que utilizó la lógica y la razón para el exterminio masivo de la raza judía, es ahora representante de la reactualización de aquel discurso civilizado desde el cual se cometen atrocidades; antes nazismo, ahora ideología capitalista llevada a un extremo, Haas puede bien no ser el culpable *literal* de las muertes de Santa Teresa, pero *2666* lo condena simbólicamente al ser la encarnación de la última reactualización de una ideología que, en teoría, pertenece a la esfera civilizada de nuestra cultura pero termina irrevocablemente *creando* situaciones concretas que apuntan a la esfera de la barbarie. En palabras de Sergio González Rodríguez en relación a Haas: “Sergio pensó que aunque él no fuera el culpable de las últimas muertes, seguro que era culpable de *algo*” (Bolaño, *2666* 701, cursivas en el original). Siempre cabe la posibilidad de que Klaus efectivamente pueda ser “inocente” en un plano terrenal; en términos conceptuales, no obstante, Bolaño le condena claramente al ser la síntesis de un doble estándar de la cultura occidental.

La paradoja andante que simboliza Klaus halla su síntesis mediante una imagen fuertemente alegórica, si bien algo extraña: Epifanio, judicial de Santa Teresa, quien sospecha que Haas es el responsable de la desaparición de una muchacha llamada Estrella Ruiz, irrumpe una noche en una de las dos tiendas de ordenadores de las cuales Klaus es propietario. La tienda, pronto descubrirá, es más grande de lo esperado, y contiene numerosas habitaciones. No obstante, la descripción de los dos baños de dicha tienda es lo que más fuertemente llama la atención:

Habían dos baños. Uno muy aseado, con jabón, papel higiénico y el suelo limpio. Junto a la taza del wáter había un escobillón que Haas obligaba a usar a sus empleados, acostumbrados tan sólo a tirar de la cadena. El otro baño estaba tan sucio que más que abandonado, aunque tenía agua y la cadena del wáter estaba intacta, parecía puesto allí a

propósito para ilustrar un fenómeno asimétrico e incomprensible. (Bolaño, 2666 599)

La coexistencia de los dos baños, uno limpio y otro inmundo, en la misma tienda, es, al fin y al cabo, un vistazo a la propia psiquis de Haas y todo lo que él representa: la doble cara de una norma social rígida (e impuesta a sus trabajadores) y la existencia de su reverso inmundo en un mismo recinto. Imposible no pensar en un paralelo con el sótano de María Canales en *Nocturno de Chile*. El personaje de María Canales, recordemos, está basado en Mariana Callejas, personaje infame de la dictadura chilena. Tal como se narra en aquella novela, Callejas solía hospedar tertulias literarias en su *living-room* mientras en su sótano, su marido (un agente de la DINA), efectuaba torturas a prisioneros políticos. La inserción de este verídico y fatídico episodio en *Nocturno de Chile* ha sido interpretado, en líneas generales, como un símbolo de “la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano” (Paz Soldán, “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis” 15): tertulias literarias en el primer piso, torturas en el subterráneo (imagen que, si la pensamos bien, no dista mucho de la absurda tertulia que ocurre en el castillo de Rumania, en *La Parte de Archimboldi*). Ahora bien, postulo que el mismo binarismo se encuentra presente en los baños de Klaus (aunque no ausente de cierta dosis de humor). Bolaño, asiduo a la presentación de esferas conceptuales que contienen en ellas mismas su reverso, pareciese llevar su conocida operatoria hasta los límites del absurdo, casi hasta el nivel de la auto-parodia (el baño sucio “parecía puesto allí a propósito”). No obstante, el simbolismo y el dualismo que Haas representa ahí están: la dicotomía extrema entre lo limpio y lo sucio en un mismo recinto, objetos de un mismo dueño. Uno hasta puede imaginar a Haas exigiendo a sus empleados mantener un baño limpio basándose en conceptos tales como la disciplina, el rigor y la constancia, y no obstante permitiendo la suciedad en el segundo en un ámbito privado y personal. A pesar de todo, sin embargo (y quizá de ahí provenga el porqué el



pasaje no deja de tener una cuota de humor), un baño, a fin y al cabo, no deja de ser un baño. Es decir, por más perfumado y limpio que esté un baño en comparación a otro, no quita que al final ambos estén diseñados para justamente ser el repositorio de nuestras fecas y nuestra orina –lo más visceral y comúnmente repugnante de nuestra materialidad. Bolaño, burlonamente, nos pareciese decir que por más que uno intente esconder nuestra mierda con falsas pretensiones y discursos, ésta, a fin de cuentas, nunca puede dejar de revelar su propia condición de excremento.

#### 4.9 LA CEREMONIA ENCUBRE UNA VIOLACIÓN. CONCLUSIONES

Volvamos brevemente a la lectura de Amalfitano sobre Kilapán en La Parte de Amalfitano. En uno de los cuantos pasajes, el profesor chileno lee cómo Ambrosio O’Higgins, padre de Bernardo O’Higgins y Gobernador de Chile en tiempos de la Colonia, se casa con una mapuche, siguiendo todos sus rituales indígenas. Amalfitano reflexiona sobre la absurdidad del pretendido hecho y también sobre los probables motivos implícitos del gobernador por acceder a casarse de esta forma: “Ambrosio O’Higgins como irlandés sin duda era un buen chiste. Ambrosio O’Higgins casándose con una araucana, pero bajo la legislación del admapu y encima rematándolo con *el tradicional gapitún* o ceremonia del rapto, le parecía una broma macabra que sólo remitía a un abuso, a una violación, a una burla extra usada por el gordezuelo Ambrosio para cogerse tranquilo a la india” (Bolaño, 2666 277, cursivas en el original). Enseguida, agrega: “No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso” (Bolaño, 2666 277). El análisis que Amalfitano hace del anterior pasaje es sumamente significativo, pues es concibe a la *ceremonia* como un acto que en última instancia está diseñado

para esconder una violencia profunda –en cierto modo, para apaciguarla, para normalizarla. Es equiparable, en este sentido, a la famosa y ya citada tesis de la historia de Walter Benjamin: “No hay documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie” (Benjamin, *Illuminations* 256).

Este es el espíritu que he intentado retratar a lo largo de todo este capítulo, decidiendo reemplazar el concepto de *civilización* por el de *utopía*, a pesar de su innegable similitud a la hora de concebir a una humanidad emancipada.<sup>72</sup> Dentro de la categoría de utopía, concebida como la concepción de un proyecto o sistema ideado para la erección de una comunidad armónica y sin conflictos, caben muchos discursos, muchas veces disímiles entre sí: la ideología capitalista, el fascismo, e incluso el comunismo estalinista.<sup>73</sup> Lo que Bolaño hace, no obstante, es retratar los intentos de la materialización histórica de la utopía como portadoras de un necesario uso de la violencia y víctimas una eventual tergiversación de sus propios principios.

Ahora bien, es necesario recalcar que Bolaño rescata la izquierda como posicionamiento político frente a lo real concreto (algo en lo cual me explayaré en más detalle en el siguiente capítulo). No obstante, su crítica despiadada entre aquellos que blanden cualquier discurso utópico atraviesa todos los espectros políticos, e incluso históricos. La barbarie de la Unión Soviética, en este sentido, es equivalente a la del Holocausto o aquella de Santa Teresa.

---

<sup>72</sup> La diferencia clave entre los conceptos de *civilización* y *utopía*, a mi parecer, es que la idea de civilización pone especial énfasis en su carácter *normativo* más que cualquier otra cosa (connotando así su miedo a la libre propagación de la barbarie). La utopía, por el contrario, refiere más bien a una idea sublime de una comunidad armónica (si bien el mismo carácter impositivo y normativo también se encuentra presente, si bien de manera mucho más implícita).

<sup>73</sup> La Parte de Archimboldi es particularmente dura con el periodo estalinista en la Unión Soviética, en cuanto la Purga destruye brutalmente los ideales de humanidad emancipada del cual todos los miembros de la revolución fueron partes. Ansky, ya hacia el final de su cuaderno de apuntes, recuerda a sus compañeros muertos y menciona: “Nombres, nombres, nombres. Los que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (Bolaño, 2666 911)

## 5.0 CAPÍTULO 5: SOBRE LA LOCURA, EL ARTE Y LA ÉPICA

*Y la voz: sí, en efecto, es duro admitirlo, quiero decir es duro que tener que admitirlo ante ti pero es la puritita verdad. ¿La ética nos traiciona? ¿El sentido del deber nos traiciona? ¿La honestidad nos traiciona? ¿La curiosidad nos traiciona? ¿El amor nos traiciona? Pues sí, dijo la voz, todo, todo nos traiciona, o te traiciona a ti, que es otra cosa pero que para el caso es lo mismo, menos la calma, sólo la calma no nos traiciona, lo que tampoco, permíteme que te lo reconozca, es ninguna garantía. No, dijo Amalfitano, el valor no nos traiciona jamás. Y el amor a los hijos tampoco. ¿Ah, no? Dijo la voz. No, dijo Amalfitano, sintiéndose de pronto en calma.*

Roberto Bolaño

### 5.1 INTRODUCCIÓN

En el Capítulo 3, en el cual he proyectado la división estructural del mundo bolañesco, la locura y la épica están representadas como opuestos de un mismo espectro –el de la *acción*. La verdad es que dicha oposición gráfica no ha sido expuesta nada más que por motivos gráficos, pues, al ahondarse en la lectura de *2666*, *locura* y *épica* son dos categorías que se encuentran peligrosamente cerca, y que en muchos puntos devienen indistinguibles. Por si fuera poco, la categoría del arte (que también engloba el espíritu de la utopía y a veces es cómplice de la barbarie) atraviesa tanto la locura como la épica de forma transversal. Analizaremos todos los espectros a continuación a partir de ciertas figuras clave, viendo como confluyen y dialogan en determinados casos particulares. Tal como espero demostrar, las respuestas éticas y existenciales

frente al binomio barbarie/utopía presentado en el capítulo anterior son variadas: partiendo desde la desesperanza y la locura que nace de una derrota profunda (Amalfitano); pasando por un resquicio de heroísmo desinteresado en un contexto gris (Fate); para finalizar en la figura problemática de Archimboldi, cercana al arte, el cual no puede ser encapsulada ni restringida, y quien se encuentra, en última instancia, llena de contradicciones y luchas internas.

Como nota a pie de página, vale la pena recordar que el contexto en que se escribió *2666* fue uno particularmente gris. La tesis de “fin de la historia” parecía ser lo predominante en términos de cosmovisión hegemónica a escala global. Todo rastro de proyectos comunitarios de cambio social en Latinoamérica, asimismo, parecerían haberse desvanecido por completo.<sup>74</sup> Considerando que el propio Bolaño se consideraba un mero sobreviviente de aquella generación que fue parte de las revoluciones sociales de los años sesenta, no hay sorpresa alguna al encontrarnos en su narrativa con un mundo marcado por el eterno retorno de la barbarie, a una inescapable derrota que se repite una y otra vez. En términos cognitivos, entonces, nunca ha habido una solución en *2666* frente al problema de lo absurdo y barbárico inherentes a la naturaleza humana. No obstante, y haciendo ecos del Capítulo 1 y 3 de la presente tesis, Bolaño no propone el nihilismo y el cinismo como los únicos modos existenciales legítimos frente a un desolador presente, sino que también se aferra fuertemente a un set de valores que representan para él un modo de resistencia. Ya hemos adelantado sus características en el Capítulo 3; la analizaremos aquí en mayor profundidad dando ejemplos concretos.

La resistencia, no obstante, no lo es todo. En el vasto mundo de *2666* también encuentran

---

<sup>74</sup> Recordemos que la Marea Rosa (“Pink Tide”), el giro renovado de los gobiernos latinoamericanos hacia la izquierda, sólo adquirió mayor consistencia poco tiempo después de la publicación de *2666* (2004) y la muerte de Bolaño (2003). Asimismo, cabe preguntarse qué postura habría tomado Bolaño al respecto, pues quizá su escepticismo hacia los gobiernos postdictadura de Chile hubiese inducido a una postura más bien distante en relación a los gobiernos latinoamericanos contemporáneos.

cabida la complicidad, la desolación y, por sobre todo, la demencia como respuestas ante el sinsentido. Éstos serán mi punto de inicio.

## 5.2 LA LOCURA

El espectro de la locura en 2666 es complejo. Representa, a veces, la derrota más profunda del individuo en relación al absurdo contemporáneo; en otras, los personajes que la encarnan se acercan a la figura de locos profetas, irrevocablemente dementes pero también extremadamente lúcidos en relación a nuestro *status quo*. El arte, espectro que a mi parecer toca todas las esferas que Bolaño representa, también halla su eco en la locura. La épica, si bien representada en el espectro opuesto de la locura en mi diagrama inicial, se encuentra peligrosamente cerca de la demencia, muchas veces haciéndose su distinción borrosa de la misma forma en que utopía y barbarie se entrecruzan en los espacios bolañanos. Para analizar todas estas aristas, tomaré ciertos personajes locos claves y lo que respectivamente ellos representan.

### 5.2.1 Amalfitano

Iniciemos con la figura de Amalfitano, profesor chileno de literatura residente en Santa Teresa. Para empezar a comprender su figura, debemos primer tener un atisbo de su pasado. Si bien este último nunca es develado por completo, podemos reconstruirlo mediante pequeñas “pistas” que se nos van entregando tanto en La Parte de Amalfitano como en La Parte de los Críticos. Por ejemplo, en la última se nos informa que fue exiliado de Chile por razones políticas: “cuando los críticos ... le preguntaron qué hacía él en Argentina en el año 1974, Amalfitano . . . dijo, como si

lo hubiera repetido muchas veces, que en 1974 él estaba en Argentina por el golpe de Estado en Chile, el cual le obligó a emprender el camino del exilio” (Bolaño, 2666 157). Considerando que poco tiempo después se muda a España, podemos intuir que la razón de su inmigración europea también corresponde a motivos políticos debido al golpe de estado argentino en el año 1976.<sup>75</sup> Amalfitano, por tanto, es un exiliado “emblemático”: su figura no sólo hace referencia al proceso dictatorial de un país, sino que deviene un símbolo del exiliado de Latinoamérica en general.

En segundo lugar, Amalfitano es un padre soltero –más específicamente, un viudo. La historia de Lola, su otrora esposa, la cual se nos narra al principio de *La Parte de Amalfitano* a modo de *flashback*, está marcada desde un principio por la locura y la tragedia. Aún cuando la pareja vivía en Barcelona (y cuando Rosa, la hija, era aún un bebé de apenas dos años), Lola abandona a Amalfitano para “visitar a su poeta favorito, que vivía en el manicomio de Mondragón” (Bolaño, 2666 213). Amalfitano recibirá noticias de Lola a través de sus cartas, en donde ella misma le relatará su viaje hacia el manicomio, su fugaz encuentro con el poeta (donde este último no dice casi ninguna palabra) y su posterior vagabundeo y miseria en Francia, donde terminará encontrando un trabajo como aseadora. Eventualmente, Lola regresará a casa después de años, en donde le dirá a Amalfitano que tiene Sida y que ha venido a despedirse, cosa que efectivamente hará antes de perderse para siempre.

La figura de Lola, de partida, se nos presenta como altamente inestable. Su viaje para encontrar al poeta está motivado por el recuerdo de una noche en que ella y el poeta hicieron “el amor toda la noche” antes que Lola conociese al profesor chileno. Sin, embargo, Amalfitano

---

<sup>75</sup> Esto, si bien deducible a partir de la lectura misma de *2666*, tiene su confirmación en otra novela póstuma de Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), en la cual Amalfitano menciona: “Yo que vi a mi hija sonreír en Argentina y gatear en Colombia y dar sus primeros pasos en Costa Rica y luego en Canadá, de universidad en universidad, *saliendo de los países por cuestiones políticas y entrando por imperativos docentes*” (Bolaño, *Los sinsabores* 43, mis cursivas).

“sabía que no era verdad, no sólo porque el poeta era homosexual, sino porque la primera noticia que tuvo Lola de su existencia se la debía a él, que le había regalado uno de sus libros” (Bolaño, 2666 213). El posterior relato epistolario de Lola, en consecuencia, está teñido bajo la incertidumbre: pues la credibilidad de la mujer de Amalfitano, al quedar fracturada desde sus inicios, impide un pacto de lectura sólido con el lector. A esto, cabe destacar, hay que agregar la excesiva idealización del poeta por parte de Lola, su abandono de la familia y sus contradicciones cada vez más frecuentes, las cuales, eventualmente, harán que se la perciba como una persona profundamente *loca* (locura, dicho sea de paso, no sólo perceptible a nosotros como lectores a través de su relato, sino por el propio Amalfitano y los personajes con los cuales Lola interactúa).<sup>76</sup>

La demencia de Lola, ahora bien, puede leerse como una búsqueda desesperada por el ideal encarnado en la figura del poeta –una persecución de lo imperecedero, alejada de su realidad gris. El poeta, en este sentido, vendría a representar el ingreso hacia una realidad supraterrrenal, el acceso a una consciencia omnisciente, hacia el sentido total. No obstante, la narración del encuentro con el poeta es sumamente irónica, en cuanto este último se limita a pedir cigarrillos y dar alguna orden ocasional (por ejemplo, que le reciten un poema) sin decir, al fin y al cabo, nada en particular. Actuando como contraste con la excesiva idealización que los críticos erigen en torno a Archimboldi en la primera parte, aquí el encuentro con el escritor efectivamente *sucede*, pero carente de toda trascendencia y significado. La cruzada de Lola, al fin y al cabo, demuestra no tener sentido y se pierde en el vacío.

---

<sup>76</sup> A modo de ver algunos ejemplos, ver páginas 219, 228 y 231, todos episodios en donde ya sea personajes conciben a Lola como una *loca* o ella misma admite estar cerca de la locura.

### 5.2.1.1 El descenso a la locura

“La locura es contagiosa”, pensará alguna vez Amalfitano, sin pensar entonces que sus palabras serían una premonición de su propio descenso a la demencia (228). Pues la pérdida de su esposa, su historia personal marcada por la derrota y la situación actual de Santa Teresa ocasionarán que el peso del pasado y el sinsentido del presente terminen por degradarlo por completo y eventualmente convirtiéndolo en un loco a él mismo.

El presente de Amalfitano, de partida, es particularmente desolador. Al contrario de un Arturo Belano o Ulises Lima, por ejemplo, en el sentido que estos últimos sufren derrota tras derrota pero nunca pierden un espíritu resistente y luchador, Amalfitano es alguien que simplemente no logra otorgarle sentido a su existencia, en cuanto pareciese que sus sucesivas pérdidas han calado hondo en su ser. El inicio de su sección, de partida, es un breve párrafo en que cuestiona su estadía en Santa Teresa, dudas que volverán a repetirse más adelante en su relato: “¿Qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Por qué era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Por qué lo que deseo, en el fondo, es morirme?” (Bolaño, 2666 252). La descripción de la vida de Amalfitano, a su vez, es ampliamente significativa en relación a su monotonía y aburrimiento: “Tenía una casita de una sola planta, tres habitaciones, un baño completo más un aseo, cocina americana . . . Tenía libros que conservaba hace más de veinticinco años y que no le importaba prestar o perder o que se los robaran . . . Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo de un jardín. Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. Tenía un sueldo mensual” (Bolaño, 2666 211). Amalfitano vive una existencia gris, monótona, alejada de cualquier tipo de ambición o motivación. Es en este contexto en que la locura de Amalfitano, repentinamente, germinará.

Una noche, antes de dormirse, Amalfitano escucha una voz que le saluda y le pide



mantener la calma (258). Lógicamente, el profesor chileno se asusta, revisa su casa entera por si hay algún intruso y mantiene un cuchillo en la mano. Ante la desaparición de la voz logrará eventualmente conciliar el sueño. La noche posterior, no obstante, la voz regresará y le suplicará, por favor esta vez se comporte “como un hombre y no como un maricón” (266). Será el inicio de una serie de conversaciones que Amalfitano pareciera tener con la nada –tertulias en donde su pánico y miedo inicial darán paso, progresivamente, a la aceptación e incluso bienvenida del fenómeno que este mismo experimenta.

La voz, cabe destacar, hace especial énfasis en *la calma*, en lo que es una primera invitación a la aceptación de una nueva realidad:

Todo está en la calma, dijo la voz. No hay beligerancia entre tú y yo, el dolor de cabeza, si lo tienes, el zumbido de los oídos, el pulso acelerado, la taquicardia, pronto se irán, dijo la voz. Te calmarás, pensarás y te calmarás, dijo la voz, mientras haces algo de utilidad para tu hija y para ti . . . Todo está muy bien, decía la voz. Todo es cuestión de que te vayas acostumbrando. Sin gritar. Sin ponerse a sudar y dar saltos. (Bolaño, 2666 269-270)

Presentándose inicialmente como su abuelo, aunque luego identificándose como su padre, las inconsistencias en el discurso de la voz harán, como el propio Amalfitano admite, difícil su identificación como una figura o la otra. La voz, más que representarse como una entidad definitiva, se convierte en consecuencia en un símbolo de una coherencia alterna que gana terreno frente a la “racionalidad” de la realidad concreta. Frente a la fragmentación y la pérdida de sentido presentes en la vida de Amalfitano, la posibilidad de otorgar *sentido* mediante el delirio se hace fuerte. Para ello, no obstante, es necesario la aceptación que viene con la calma, con el acallamiento de la racional.

Esto último requiere mayor profundización. Aceptar la voz es, en última instancia, aceptar la pérdida de la lógica convencional y reemplazarla por una propia. Esto último, consecuentemente, no es meramente un proceso que tiene sentido por sí mismo, sino que cumple un propósito mayor: la fuga del dolor, el escape del trauma. Amalfitano no puede aceptar su realidad: es incapaz de asimilar su propia experiencia; los grandes metarrelatos que otorga(ba)n sentido se han resquebrajado -la política, el amor, la literatura: todo lo que quedan son fragmentos.<sup>77</sup> Frente a la devastación y el sinsentido, frente al trauma asociado a la pérdida y el dolor, la locura surge entonces como una respuesta compensatoria, una herramienta que permite el reajuste con la realidad a costo de la fractura de lo consensual, de lo racional. La realidad objetiva da paso a una realidad subjetiva.

El proceso, si bien inicialmente recibido con pánico, acabará siendo recibido con entusiasmo por el propio Amalfitano. Al fin y al cabo, el abrazo hacia la locura finalmente *resolverá* las paradojas que la racionalidad convencional no puede, otorgándole a Amalfitano su tan buscada paz interior. En relación a lo último, Amalfitano piensa: “primero pensó en la locura. En la posibilidad, alta, de que se estuviera volviendo loco. Se sorprendió al darse cuenta de que tal pensamiento (y tal posibilidad) *no menguaba en nada su entusiasmo. Ni su alegría . . .* Puede que me esté volviendo loco, *pero me siento bien*, se dijo” (Bolaño 2666 271, mis cursivas).

Un punto a considerar, entonces, es si el descenso a la demencia por parte de Amalfitano debería ser considerado algo positivo o negativo. Podría pensarse, a primera vista, que la locura le otorga al profesor chileno una solución efectiva a la pérdida progresiva de sentido y un alivio de las sucesivas derrotas (personales y políticas) que éste mismo ha sufrido. No creo que este sea el caso: pues la salida de la locura, en última instancia, es altamente evasoria. Amalfitano ha

---

<sup>77</sup> En relación a esto, véase el Capítulo 4 y la incapacidad de Amalfitano de concebir a Santa Teresa como un todo.

resuelto el problema del sentido, es cierto, pero a costo de su marginalización con respecto a la comunidad. En este sentido, la locura funciona como una “solución”, al mismo tiempo que ilusoria por su carácter artificial, meramente individual, sin efecto en el grupo social como un todo. La locura de Amalfitano, en última instancia, es una profunda derrota, una especie de eutanasia sedante, un acallamiento a la fuerza de lo bárbarico en Santa Teresa y de su propio pasado a costa de la razón.

Si bien el destino de Amalfitano es marcadamente trágico visto desde esta óptica, hay un cierto sentido de lucidez en el profesor chileno que nunca se pierde: una actitud ética que rescata en la inmensidad del sinsentido. Me refiero al pasaje que he citado en el epígrafe del presente capítulo, en donde la voz le dice que la calma es lo único que no nos traiciona y Amalfitano responde que no, que la valentía ni el amor a los hijos tampoco lo hacen (Bolaño, 2666 267). El amor a los hijos, por un lado, puede ser leído como un muy natural reflejo de la experiencia personal de Bolaño, en cuanto en repetidas ocasiones mencionó cómo sus hijos, en la etapa final de su vida, eran las personas más importantes para él.<sup>78</sup> El valor, por el otro lado, corresponde a aquella actitud heroica que he analizado en el Capítulo 3 y la cual profundizaré en el presente capítulo cuando hable de Fate, Archimboldi y Ansky.

Finalmente, vale la pena destacar la presencia de Marco Antonio Guerra, hijo del decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santa Teresa. El “joven Guerra” tendrá una

---

<sup>78</sup> En *Bolaño por sí mismo*, compilación de entrevistas a Roberto Bolaño efectuada por Andrés Braithwaite, podemos encontrar múltiples pasajes en donde Bolaño hace referencia a cuán importante son sus hijos en su vida (a modo de ejemplo, ver páginas 32 y 35). Las siguientes preguntas y respuestas, no obstante, sintetizan su postura al respecto:

-¿Cuál es su idea de la felicidad perfecta?

-Mi felicidad imperfecta: estar con mi hijo y que él esté bien [...]

-¿Cuál es su mayor miedo?

-Cualquier cosa que pueda hacerle daño a mi hijo.

(Braithwaite 46-47)

particular sincronía con el profesor chileno, en cuanto el primero reconoce en el segundo un reconocimiento del absurdo y la desolación que los rodea. En sus propias palabras: “Yo a usted lo comprendo, le dijo Marco Antonio Guerra . . . Usted es como yo y yo soy como usted. No estamos a gusto. Vivimos en un ambiente que nos asfixia. Hacemos como que no pasa nada, pero sí pasa. ¿Qué pasa? Nos asfixiamos, carajo. Usted se desfoga como puede. Yo doy o me dejo dar madrizas” (Bolaño, 2666 287-288). Aparte de esta actitud explícitamente autodestructiva, no obstante, Marco Antonio Guerra señalará otra cosa que es rescatable: la literatura –o más específicamente, la poesía: “Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía está fuera del negocio. No sé si me entiende, maestro. Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda” (Bolaño, 2666 289). La poesía, entonces, como salvoconducto frente a lo absurdo.

No obstante, como pasaré a analizar, tampoco el arte está exento de conflictos internos.

## **5.3 EL ARTE**

### **5.3.1 La des-sublimación del arte**

Si bien hay cierto arte que es considerado como uno de los focos de iluminación y resistencia frente al absurdo y lo bárbaro de la vida misma (aspecto que será profundizado cuando se hable de Archiboldi), éste no es, al contrario de lo que ciertos críticos han querido ver, totalmente

inocente, sino muchas veces cómplice con la institucionalidad hegemónica y la violencia de nuestro día a día.<sup>79</sup> En otras palabras, el arte no es *inherentemente* “bueno”.

Ya he hablado de los críticos en el capítulo anterior y cómo su actuar “ilustrado”, primero, no es incompatible con un instinto bárbarico en su interior (como lo demuestra la golpiza al taxista paquistaní), ni tampoco les otorga una visión trascendental y/o útil con relación a las atrocidades de Santa Teresa. Para profundizar en la misma idea, analizaré brevemente dos figuras más que atacan la supuesta *trascendencia* del arte y lo literario en *2666*, personificadas en las figuras de dos artistas: el inglés Edwin Johns, y el ruso Ivánov.

### **5.3.1.1 Edwin Johns**

Edwin Johns, pintor, representa una figura conflictiva, en cuanto su figura linda entre la del loco profeta y un necio. Es mencionado por primera vez a Morini por Liz Norton en una conversación en la que le detalla cómo la exhibición que hizo a Johns famoso tuvo por particularidad tener la propia mano mutilada del artista como parte de uno de sus cuadros. Morini, impresionado por la historia, viajará a visitar a Johns, quien se encuentra internado en un manicomio suizo, acompañado por Espinoza y Pelletier. La conversación, entre otras cosas, tratará sobre la casualidad y el destino, categorías que Johns, lúcidamente, considera expresiones de “un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles” (Bolaño, *2666* 123). El clímax del diálogo sucede cuando Morini le pregunta directamente por qué Johns se cortó su propia mano. La respuesta, la cual no es dada en el pasaje, es posteriormente revelada

---

<sup>79</sup> López-Merino, por ejemplo, menciona: “Para Bolaño, los poetas constituyen una especie de cofradía heroica y un tanto enigmática, una suerte de sociedad paralela con su propia escala de valores. Los poetas son, podríamos decir a modo de síntesis de su condición, ‘¡ridículos y heroicos!’, algo así como Quijotes contemporáneos o románticos rezagados” (López Merino). Si bien perfectamente aplicable a *Los detectives salvajes*, esto no pasa a ser más que una verdad a medias cuando se considera la obra de Bolaño como un todo (lo que también incluye, por supuesto, *2666*).

en una conversación que Morini sostiene con Norton, en la cual finalmente le revela la razón del automutilamiento del artista:

-Por dinero –dijo Morini.

-¿Por dinero?

-Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.

-Lo hizo por dinero –dijo Morini.

(Bolaño, 2666 132)

Johns, en última instancia, se rinde frente a la ideología capitalista del presente (algo que no dista, como ya hemos visto, con la propia cosmovisión de Klaus Haas): su acto mutilatorio no es más que una forma muy calculada de añadirle cierto peso aurático a su obra –uno que, en última instancia, eleva el precio monetario de sus obras a un precio astronómico. Esta acción, en palabras de Deckard, “parodies the logical extension of commodity fetishism that reifies the artist’s creative labor and turns it into exchange value: a hand, *a thing*” (Deckard 362). ¿Pero es realmente una *parodia* el acto de Johns?

Postulo que la locura de Johns –si es que puede clasificársela como tal- es cercana a aquellos de los asesinos de Santa Teresa. Me explico: Johns, en primer lugar, reconoce el absurdo de la existencia que le rodea. La vida, en primera instancia, no *tiene sentido*, y si la tiene, está definitivamente fuera del alcance de la comprensión humana. Lo que queda, entonces, es un sentido *dado, terrenal*, que Johns meramente adopta y actúa, sin necesariamente creer en él. Aquella visión, correspondientemente, es la visión capitalista-neoliberal de nuestra

contemporaneidad. El crimen de Johns, si así puede llamársele, es comprender *demasiado bien* la dinámica social de nuestros días y abrazarla por completo. Su automutilamiento, en última instancia –y antes de que se le declare oficialmente “loco”- tiene *sentido* –puramente racional, sin un ápice de emocionalidad-, pues al fin y al cabo eleva su obra a la categoría de arte respetable, arte *sublime*, arte que *vende*. Al igual que los asesinos de Santa Teresa, quienes ven a las mujeres como objetos comprables y desechables –una lógica, se entiende, inhumana pero *lógica* dentro de una cosmovisión mercantil llevada hacia su extremo- la acción de Johns hace eco de la ideología mercantil y la lleva hasta sus últimas consecuencias: se corta la mano pues para ingresar a la dinámica de “inversiones” que él lúcidamente puede ver, sin importarles las consecuencias físicas que dicha acción pudiese tener en su cuerpo.

La locura de Johns, podría decirse entonces, es comprender el juego *demasiado bien* y *llevarlo hasta sus últimas consecuencias*. En este sentido su acto no es paródico, sino más bien profundamente analítico y observador: frío hasta perder contacto con lo terrenal, con lo netamente humano. Rasgo, dicho sea de paso, idéntico al cual he identificado previamente con los asesinos de Santa Teresa y su respectiva reificación de las obreras de Santa Teresa, susceptibles de ser “compradas” y posteriormente desechadas.

### **5.3.1.2 Ivánov**

Ahora bien, si Johns es capaz de abstraer la dinámica mercantil de nuestra sociedad y cometer un acto aparentemente irracional –o más bien, *demasiado* racional-, Ivánov, el escritor ruso el cual nos es presentado en La Parte de Archiboldi, representa otra clase de escritor institucionalizado que también usa el sistema hegemónico para su provecho. Ivánov, en primer lugar, y al igual que Rodolfo Alatorre y El Cerdo, representan el escritor y/o intelectual que trabaja para el Estado. El

primero lo hace para la Unión Soviética; los segundos, para el estado mexicano. Para Bolaño no hay gran diferencia, en cuanto se deduce que el mero gesto de ponerse al servicio de una institucionalidad con agenda política es netamente hipócrita. En sus propias palabras: “el escritor debe tender hacia la irresponsabilidad, nunca hacia la respetabilidad” (Braithwaite 105). Casi encontramos exactamente *lo contrario* en los pensamientos de Ivánov, los cuales están enfocados en el escritor como una figura pública, política y oportunista:

Para Ivánov un escritor de verdad, un artista y un creador de verdad era básicamente una persona responsable y con cierto grado de madurez. Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto . . . Un escritor de verdad tenía que ser alguien razonablemente tranquilo, un hombre con sentido común . . . Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. (Bolaño, 2666 892)

Ivánov, al igual que El Cerdo en el D.F. (quien lleva hasta el extremo de llevar un arma para mostrar su autoridad), asocian lo literario con la obtención de cierto status, algo ingeniosa, siempre medida. El arte, en este sentido, no es tan importante en sí mismo tanto como un vehículo para llegar a concebirse como *alguien* en el espectro social. Ivánov llega en un momento, incluso, a definirse como “el Cervantes de la literatura fantástica” (Bolaño, 2666 904).

Tal como si se tratara de una parábola, ahora bien, el destino final de Ivánov es trágico. Pues después de tener un explosivo éxito a partir de su primera novela –la cual, dicho sea de paso, se gana elogios de Gorki-, publica dos novelas más, las cuales producen, unos años después, el retiro de todas sus obras de las librerías, su expulsión del partido comunista e incluso, posteriormente, su eventual detención en las Purgas de Stalin. Una semana después es ejecutado: “[...] Lo volvieron a interrogar y sin necesidad de golpearle le hicieron firmar varios papeles y



documentos. No volvió a su celda. Lo sacaron directamente a un patio, alguien le pegó un tiro en la nuca y luego metieron su cadáver en la parte de atrás de un camión” (Bolaño, 2666 910). Otra advertencia por parte de Bolaño que la fama es accidental y de vida corta, al mismo tiempo que castiga fuertemente la arrogancia de Ivánov y su búsqueda de status. No obstante, como si quisiese redimirlo sólo un poco, Bolaño nos deja percibir un atisbo de honor en el escritor ruso, puesto que cuando estuvo preso no delata Ansky con las autoridades. En palabras del último: “a Ivánov tal vez lo juzgué mal, puesto que, por todas las informaciones que poseo, no me delató, cuando lo más fácil hubiera sido delatarme . . . y sin embargo *eso* no hizo, delató a todos aquellos que sus torturadores querían que delatara, viejos y nuevos amigos, dramaturgos, poetas y novelistas, pero de mí no dijo ni una palabra” (Bolaño, 2666 913-914). El oficio del escritor, a pesar de a veces estar encarnado en personajes derechamente ruines, no deja, al fin y al cabo, de tener un grado de honorabilidad y nobleza, hasta en sus momentos más bajos.

## 5.4 LA ÉPICA

### 5.4.1 Fate

Fate, periodista afroamericano que trabaja para el periódico *Amanecer Negro*, representa, a primera vista, un dilema similar al de Amalfitano. No obstante, su salida será diametralmente distinta, en cuanto considero que su figura es lo que más se acerca al espíritu de la épica. Digo lo anterior tomando primariamente en cuenta las indagaciones que Lukács efectuó en torno al género épico en su famosa *Teoría de la Novela* (1920). La Parte de Fate, en este sentido, concuerda con las reflexiones del crítico húngaro en dos puntos primordiales: 1) primero, en el

sentido que la praxis del individuo vuelve, momentáneamente, a entrar en el terreno del *sentido*; la divinidad vuelve al mundo y las acciones del héroe son armónicas con el espíritu del todo. Se pasa, como analizaré brevemente, de la carencia de sentido a la presencia de uno, incluso si éste es complejo y no comprensible por completo; 2) en segundo lugar, la idea de que el héroe épico es parte de una comunidad. Fate, más explícitamente que ningún otro personaje en *2666*, es representante de un grupo social en su totalidad, como lo es en este caso la comunidad afroamericana. No obstante, como analizaré brevemente, este sentido de pertenencia a un grupo en particular no sólo será reivindicado, sino también expandido.

#### **5.4.1.1 La muerte de la madre**

No obstante lo mencionado, lo anterior es un proceso, uno que comienza justamente al otro espectro de lo que podríamos considerar una cruzada épica. El inicio de la Parte de Fate, para empezar, es notablemente similar a *El Extranjero*, de Albert Camus, en cuanto lo primero que sucede es una llamada telefónica que comunica al periodista la defunción de su madre (295)<sup>80</sup>. La conexión intertextual con la obra de Camus nos retrae inmediatamente al existencialismo y la pertinente angustia por la falta de sentido generalizada (algo, como acabamos de ver, muy similar a la propia crisis que Amalfitano experimenta y Archimboldi experimentará). Fate no puede asimilar la muerte de su madre: se encuentra desconectado de la realidad concreta y nada tiene un sentido trascendental. En sus propias palabras: “¿Veo lo *sagrado* en alguna parte? Sólo

---

<sup>80</sup> Vale la pena citar ambos inicios en su totalidad para recalcar su similitud. *El Extranjero* comienza con el siguiente párrafo: “Hoy ha muerto mamá. O quizás ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: ‘Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias’. Pero no quiere decir nada. Quizás haya sido ayer” (Camus 9). El inicio de La Parte de Fate, por su parte, es el siguiente:

“Quincy Williams tenía treinta años cuando murió su madre. Una vecina lo llamó al teléfono de su trabajo.

-Querido –le dijo-, Edna ha muerto.

Preguntó cuándo. Oyó los sollozos de la mujer al otro lado del teléfono y otras voces, probablemente también mujeres. Preguntó cómo. Nadie le contestó y colgó el teléfono.” (Bolaño, *2666* 295)

percibo experiencias prácticas, pensó Fate. Un hueco que hay que llenar, hambre que debo aplacar, gente a la que debo hacer hablar para poder terminar mi artículo y cobrar” (Bolaño, 2666 399). Si bien éste extracto es uno de los pocos que nos da un atisbo a la interioridad de Fate, sus vómitos constantes<sup>81</sup> sirven como señal de un rechazo *físico* de su situación actual, un síntoma corporal de la falta de sentido.

El trabajo periodístico de Fate, a su vez, está asociado íntimamente con la noción de derrota que hemos venido matizando en los distintos héroes bolañanos. *Amanecer Negro* –el periódico donde sirve como corresponsal cultural – es una publicación escrita y pensada para la comunidad afronorteamericana y la reivindicación de sus derechos. Como es deducible, tiene su germen en los movimientos de derechos civiles de la población afronorteamericana de los años sesenta, en donde grupos tales como Las Panteras Negras tuvieron su apogeo. No obstante, el periódico, en la contemporaneidad, pareciese estar “pasado de moda”, en cuanto su discurso combativo y subversivo causa más rechazo que simpatía. En palabras de uno de uno de los entrevistados de Fate:

-Esa jodida revista ya no la lee nadie –dijo.

-Es una revista de hermanos –dijo Fate.

-Esa jodida revista de hermanos sólo emputece a los hermanos –dijo el tipo sin dejar de sonreír-. Se ha vuelto *anticuada*.

(Bolaño, 2666 369)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ejemplos del vómito de Fate en 2666 hay muchos: a modo de ejemplo, véase las páginas 302, 310 y 383.

<sup>82</sup> Otro ejemplo del aparente cansancio que produce dicha publicación también la encontramos al inicio de la presente parte, cuando Fate interactúa con otras personas en un restaurante de Detroit:

“El camarero se le acercó y le preguntó si era verdad que era periodista. Soy periodista. Del *Amanecer Negro*.

En concordancia con lo anterior, podemos presenciar dicha conciencia de derrota y desencanto no sólo en el “público general”, si así podemos llamarle, sino en los mismos integrantes que fueron partes del movimiento. Uno de ellos, un ex líder de Las Panteras Negras, expresa el desajuste del impulso revolucionario original en contraste con la “domesticación” del movimiento de derechos civiles en la actualidad diciendo lo siguiente:

Cuando me soltaron yo no era nadie. Los Panteras Negras ya no existían. Algunos nos consideraban un antiguo grupo terrorista. Otros, un recuerdo vago del pintoresquismo negro de los años sesenta. Marius Newell había muerto en Santa Cruz. Otros compañeros habían muerto en las cárceles y otros habían pedido disculpas públicas y cambiado de vida. Ahora había negros no sólo en la policía. Había negros ocupando cargos públicos, alcaldes negros, empresarios negros, abogados de renombre negros, estrellas de la tele y del cine, y los Panteras Negras eran un estorbo. (Bolaño, 2666 318)

El discurso de Seaman (pues ése es su nombre) es digno de analizar: pues, si bien se concede que efectivamente miembros de la comunidad afroamericana han ocupado cargos públicos que socialmente son vistos como “exitosos”, se desprende cierta nostalgia por un espíritu combativo que en el presente se ha perdido. El malestar proviene, se subentiende, del hecho de la asimilación de comunidad afroamericana en una sociedad materialista –y no, como se esperaba, de la transformación de la última por parte de la primera. El mero concepto de “revolución” ha quedado en el pasado.

La decepción de Seaman, asimismo, también puede verse reflejada en Antonio Jones -el

---

-Hermano –dijo el tipo bajito sin levantarse de su mesa-, tu revista tiene un nombre de mierda. – Sus dos compañeros de cartas se rieron-. Personalmente ya estoy harto de tantos amaneceres –dijo el tipo bajito-, me gustaría que de vez en cuando los hermanos de Nueva York hicieran algo con el atardecer, que es la mejor hora, al menos en este jodido barrio” (Bolaño, 2666 308).

último comunista activo en Brooklyn-, el cual Fate entrevista. En sus propias palabras:

Le preguntó por Stalin y Antonio Jones le respondió que Stalin era un hijo de puta. Le preguntó por Lenin y Antonio Jones le respondió que Lenin era un hijo de puta. Le preguntó por Marx y Antonio Jones le respondió que por ahí, precisamente, tenía que haber empezado: Marx era un tipo magnífico. . . Luego, sin que viniera a cuento, se puso a cantar la Internacional. Abrió la ventana y con una voz profunda que Fate no le hubiera supuesto jamás, entonó las primeras estrofas: Arriba los pobres del mundo, de pie los esclavos sin pan. Cuando hubo terminado de cantar le preguntó a Fate si no le parecía que era un himno hecho especialmente para los negros. No lo sé, dijo Fate, nunca lo había pensado de esa manera. (Bolaño, 2666 330)

El anterior pasaje simboliza dos cosas: por un lado, la decepción por cómo un proyecto revolucionario fue tergiversado por sus líderes, quienes traicionaron su espíritu y oprimieron a sus integrantes (lo cual, como será discutido más adelante, será retratado en el mismo 2666 por medio de la experiencia de Ansky). Esto va en concordancia con la propia visión de Bolaño. En las palabras del escritor chileno: “De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes . . ., luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajo forzado” (Bolaño, “Discurso de Caracas” 37). No obstante lo dicho, el realzamiento de Marx por Antonio Jones vuelve a honrar el espíritu revolucionario con el cual se empezó: la chispa de la subversión inicial. El himno de la Internacional, el cual honra a los pobres del mundo, en este sentido, no sólo convoca la historia de opresión de la clase europea, sino deviene más bien algo universal, aplicable a todos los grupos marginales en el globo, y tal como dice Antonio Jones, perfectamente pertinente a la comunidad afroamericana en Estados Unidos. En este sentido, tal como se vio en el Capítulo 1,

no hay arrepentimiento de haber luchado (discurso que calzaría con aquel del “guerrillero arrepentido”) sino más bien un orgullo revestido de nostalgia.<sup>83</sup>

El paralelo con los movimientos sociales latinoamericanos de los sesenta, a estas alturas, se deja ver explícitamente. Pues Bolaño, en la Parte de Fate, proyecta la tan mentada derrota de su generación disfrazada en otro contexto, con distintos personajes, pero esencialmente mostrando el mismo proceso. Concordante con la idea del Teatro del Mundo y el eterno retorno que he expuesto en el Capítulo 3, las Panteras Negras (o el comunismo afro de Jones) son el equivalente de la generación de jóvenes latinoamericanos que lucharon por una transformación social profunda a mediados de siglo. Fate, en este sentido, si bien no es directamente un “sobreviviente”, como sí lo son Antonio Jones y Seaman, sí está anclado en un grupo marcado por la derrota, pero también fuertemente fiel a sus convicciones de lucha, la cual no parece mermar. Es, nuevamente, un “perdedor” de la manera en que lo entiende Amar Sánchez.

#### **5.4.1.2 De la inacción a la acción**

Podría decirse que La Parte de Fate es un paulatino desarrollo de la inacción hacia la acción directa. Como ya he mencionado, el relato se inicia con la muerte de la madre de Fate. La narración –estilo indirecto libre- deja traslucir el vacío existencial en el discurrir de Fate, no tanto en relación a lo que dice o hace, sino más bien todo lo contrario: en relación a su silencio e inercia. Fate nunca pareciese procesar la pérdida –más bien, *resbala* frente a los sucesos que suceden frente a él, se deja llevar por la corriente. Analicemos el siguiente pasaje, por ejemplo:

Mientras conducía volvió a pensar en su madre. La vio caminar, la vio de espaldas, vio su

---

<sup>83</sup> Con respecto al concepto del “guerrillero arrepentido”, refiérase a John Beverley, “Rethinking the Armed Struggle in Latin America” (2009).

nuca mientras ella contemplaba un programa de la tele, oyó su risa, la vio fregar platos en el lavadero. Su rostro, sin embargo, permaneció en la sombra todo el tiempo, como si de alguna manera ella ya estuviera muerta o como si le dijera, con gestos y no con palabras, que los rostros no eran importantes ni en esta vida ni en la otra. En el Sonora Resort no encontró a ningún periodista y tuvo que preguntarle al recepcionista cómo se llegaba al Arena. Cuando llegó notó cierto revuelo. Preguntó a un lustrabotas . . . qué ocurría y el lustrabotas le dijo que había llegado el boxeador norteamericano. (Bolaño, 2666 360)

La madre de Fate aparecerá, como en este pasaje, repentinamente en la psiquis de Fate. No obstante, su presencia no retrae ninguna emocionalidad en específica, sino más bien un resto emocional indigesto, no procesado –cercano a lo que teóricos contemporáneos catalogarían como “afecto”-. La memoria de la madre difunta, en este sentido, no alcanza a constituirse como un *evento narrable* en sí mismo: pues tal como analizaba en el Capítulo 2, cuando hablaba de cómo, en una descripción de un hallazgo de cadáver femenino, una ola de calor y la tragedia tenían el mismo peso dentro de un párrafo, aquí vemos la misma anarquía jerárquica presente dentro de un mismo párrafo, puesto que la imagen de la madre de Fate y la llegada de este último al hotel son equivalentes – sintácticamente – en importancia. No hay filtro, no hay organización interna: sólo una mirada blanca que registra, sin otorgarle valor alguno a lo que describe –mirada equivalente, en este caso, a la sensación más bien etérea de Fate (aquella mentada impresión de *resbalar* ante los eventos que le rodean), su desconexión con la realidad concreta y su incapacidad de involucrarse emocionalmente con otros individuos.

La apatía generalizada y de la falta de trascendencia son constantes en los pasajes iniciales de la Parte de Fate. Otra forma en cómo se las demuestra es en la posibilidad latente de iniciar una *historia* –un arco propiamente tal-, solamente para que dicha potencialidad que en la

nada. Un ejemplo paradigmático de esto último es la presencia de una joven desconocida en el funeral de la madre de Fate, quien aparece dos veces en el inicio de la narración. El segundo encuentro se narra de la siguiente forma: “Durante la ceremonia, volvió a ver a la adolescente alta. Iba vestida igual que antes, con bluejeans y el vestido negro con flores amarillas. La miró y trató de hacerle un gesto amistoso, pero ella no lo miraba a él” (Bolaño, 2666 301). El reencuentro con un personaje (en apariencia secundario) tradicionalmente podría dar paso al desarrollo de un argumento en relación a este último<sup>84</sup>; no obstante, nada de esto sucede. Ninguna relación (ni siquiera superficial) se establece entre Fate y la adolescente: ésta última, por medio de la narración, deviene parte del escenario, un objeto inamovible que no adquiere relieve por sí mismo, ni tampoco, como puede deducirse, establecer una relación significativa interpersonal. En este sentido, hay una leve ironía en la narración misma: se nos presentan elementos que pueden, en potencia, devenir historias, sólo para que dichas semillas argumentativas se queden sólo en eso: como posibilidades de relatos nunca desarrollados. Es una forma de demostrar, nuevamente, cómo Fate *flota* sobre los eventos.

#### **5.4.1.3 Santa Teresa, o el momento epifánico**

No obstante, hay un punto de quiebre en Fate –paulatino, sutil. Éste último se iniciará una vez que viaje a Santa Teresa para cubrir una pelea de box. Fate se entera de los feminicidios masivos en la ciudad mexicana y sentirá el impulso de convertir dichos asesinatos masivos en un reportaje. No obstante, su petición no será bienvenida en la oficina de redacción:

–¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de la sección.

---

<sup>84</sup> Incluso, podríamos equipararlo a la fórmula hollywoodense del “boy-meets-girl” y el posterior desarrollo de una trama romántica.



-¿De qué mierda me hablas? –dijo Fate.

-¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? –dijo el jefe de la sección.

-Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate,- no de una revuelta en el gueto.

-O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de la sección.

-No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta – dijo Fate.

(Bolaño, 2666 374)

Dos cosas son dignas a destacar. Primero, la concordancia el *deber ser* que Bolaño proyecta en el periodismo, el cual está ligado íntimamente a la búsqueda de la justicia social y a la defensa del menos privilegiado. Ya vimos en el capítulo anterior cómo Sergio Rodríguez representaba esta arista de trabajo periodístico, con conexiones evidentes a nuestra realidad concreta; aquí, el mismo impulso periodístico se ve reforzado ante la tentativa de Fate de efectivamente ilustrar la barbarie que pareciese discurrir silente a los ojos del mundo. El periodismo, entonces, se representa como dador de sentido ante una realidad que requiere urgentemente un metarrelato. En las palabras del propio Fate: “un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo . . . , un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder” (Bolaño, 2666 373). En segundo lugar, el diálogo anterior nos muestra una noción de *solidaridad* entre grupos marginales, no restringiendo Fate su labor periodística a la circunstancialidad de su grupo racial. Esto adquirirá tintes simbólicos al final de su relato; profundizaré en este punto en breve.

Ahora bien, sumado a la toma de conciencia de la barbarie que se desarrolla en Santa

Teresa, hay un paulatino proceso de concientización en el personaje de Fate que va siendo “favorecido” por la acumulación de experiencias violentas (entre las cuales podemos destacar, por ejemplo, la visión de una mujer siendo golpeada en una discoteca, y el consumo de drogas de un grupo de jóvenes). No obstante, no será hasta la aparición de Rosa Amalfitano que Fate efectivamente *haga* algo. Pues la aparición de la joven simbolizará en Fate la aparición momentánea de la belleza y un sentimiento de lo sagrado que pensaba haber perdido. En las palabras del propio Fate, en un episodio en que le toca la mano a Rosa: “Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó [Fate]. Estoy frío como el hielo. Si ella no me hubiera dado la mano me habría muerto aquí mismo y hubieran tenido que repatriar mi cadáver a Nueva York” (Bolaño, 2666 408).

Rosa Amalfitano –hija de Oscar Amalfitano, el profesor chileno-, es el símbolo de la adolescente que está en peligro mortal de Santa Teresa. Joven, asidua a salidas nocturnas con sus amigos, cercana a círculos cercanos al narcotráfico, su figura pareciera estar alarmantemente cercana al desastre. La adoración de Fate hacia Rosa, en este sentido, transforma el sentido de su viaje a México a una travesía quijotesca: una que se enfoca en la búsqueda por la pureza y la belleza, simbolizada en Rosa, y un intento de salvarla de su medio social, tóxico, machista y violento como lo es Santa Teresa. El momento de quiebre –esto es, el momento en que lo anterior efectivamente se *concretiza*- sucede cuando Fate mira la presunta primeriza película de Roberto Rodríguez, un filme con contenido altamente surrealista, con dosis de violencia y erotismo, en la casa de uno de los amigos de Rosa Amalfitano. El contexto, cabe destacar, es una fiesta donde la decadencia y las drogas están a la vuelta de la esquina. Después de finalizar ver la película, Fate se siente impulsado por una fuerza superior que le obliga a huir y llevarse a Rosa

consigo.<sup>85</sup> Es el momento en que la cruzada de Fate deviene, en cierto modo, un *rescate*: una huida de una atmósfera degradada, una esperanza de preservar lo *sagrado* que él ha reencontrado en Rosa. El pasaje de la huida de la casa de Chucho, en este sentido, adquiere un tono épico que se deslinda del tono preponderante en todo 2666.

La huida de México, no obstante, no será fácil. Chucho Flores, ex novio de Rosa, tiene contactos con la policía, la cual tratará de impedir que Fate y Rosa escapen a los Estados Unidos. Antes de emprender la huida, sin embargo, Fate y Rosa harán una pequeña parada en la casa del profesor chileno, Oscar Amalfitano. Lo que ocurre entonces es digno de destacar: pues, por primera vez, todos los agentes periféricos de 2666 se encuentran reunidos: Amalfitano, profesor de filosofía de izquierdas, sobreviviente de las “guerras floridas latinoamericanas”; Fate, representante de la históricamente oprimida comunidad afro en Estados Unidos; y finalmente Rosa, mujer joven que es el principal blanco de la barbarie en Santa Teresa. Todos representantes, en 2666, de comunidades víctimas de violencia y opresión. Si bien es un breve momento, dicha alianza momentánea entre los agentes periféricos es de suma significancia, pues, tal como Fate expresa solidaridad con las mujeres de Santa Teresa a pesar de que no sean parte de la línea editorial de *Amanecer Negro*, Bolaño nos muestra cómo los subalternos de su novela se encuentran en el mismo espectro en el mundo bolañiano, tienen un trasfondo similar, y pueden conformar una alianza momentánea.

Amalfitano, a pesar de su locura, hará un último acto de sacrificio, condiciéndose con lo que considera que son los dos valores primordiales de su existencia: el amor hacia los hijos y el valor. Reconociendo un judicial conectado con Chucho Flores fuera de su casa –el cual probablemente espera por la salida de Rosa y Fate–, decide hablarle para ganar tiempo y así

---

<sup>85</sup> Para ver un análisis más profundo de dicho pasaje, ver Capítulo 3 de la presente tesis.

permitir la huida de los últimos. Es el final de Amalfitano: Rosa, ya a salvo, intentará contactarle múltiples veces por teléfono, sólo para encontrarse con llamadas sin respuesta (435). Probablemente el destino de Amalfitano no haya sido el mejor, pero el sacrificio que el profesor chileno efectúa para permitir el escape de su hija le eleva a la misma categoría de héroes bolañanos como Ansky o Courbet. Amalfitano, en este sentido, si bien simboliza una derrota profunda, sin vueltas, aún es capaz de realizar importantes gestas de resistencia para perpetuar lo que él considera sagrado.

A modo de cierre: a pesar de lo anteriormente expuesto, la Parte de Fate está lejos de tener un carácter resolutivo, y connota, al fin y al cabo, los límites de la imaginación bolañana. Pues si bien es cierto que hay cierto momento epifánico que impulsa a Fate a efectivamente tomar *acción* (el acto mismo de salvar a Rosa de un contexto tóxico), la huida del periodista afroamericano a los Estados Unidos difícilmente podría considerarse una victoria. Lo anterior por dos razones: la primera (y la más obvia), es que la tragedia humana de Santa Teresa permanece intacta. Tal como explicaba en el Capítulo 2, que la lógica de 2666 sea primariamente espacial significa que las cruzadas de personajes singulares que intentan efectivamente *influir* en su medio terminan desapareciendo en la nada. Santa Teresa, en este sentido, *engulle* a quien se interna en ella, y demuestra ser una bestia demasiado inabarcable para épicas singulares. La segunda razón, ahora bien, se desprende del espíritu de la presente tesis: pues si bien se ha escapado de Santa Teresa, la visión del infierno más explícita en 2666, no hay espacio “puro” en la novela que represente su contrario –esto es, el lugar utópico, donde las normas de la civilización letrada se cumplan en armonía. Pues si algo nos demuestra el juego de cara y sello constante en toda la novela es que la sombra de la violencia y la barbarie son inescapables, ya sea en México, Estados Unidos u Europa. Simplemente, no hay escapatoria de la totalidad que

Bolaño ha construido en 2666. En este sentido, la huida de Fate se siente más bien como una victoria frágil, momentánea, que no está destinada a perdurar. No obstante, si bien la barbarie está condenada su eterno retorno, también lo está el espíritu épico, la emergencia de la valentía en circunstancias adversas.

#### 5.4.2 Archiboldi

Finalmente, llegamos a la controversial figura del escritor alemán Benno von Archiboldi.<sup>86</sup> Este último, a mi modo de ver, representa una evolución con respecto a los anteriores héroes bolañanos en cuanto complejidad, en cuanto no se encuentra exento de contradicciones y tensiones internas que sospecho que el mismo Bolaño sufrió en la última etapa de su vida. Ahora bien, para un análisis adecuado y claro de su figura, resaltando las características que lo hacen único, me parece pertinente compararlo con su más inmediato antecesor en términos de importancia: Arturo Belano –el otro reconocido alter ego de Roberto Bolaño- en *Los detectives salvajes*.

He mencionado en el Capítulo 1 como el héroe bolañano (generalmente, correspondiente con aquellos que ocupan un lugar central en su narrativa) corresponden al modelo de un héroe trágico, “perdedor” de la manera en que Amar Sánchez concibe la derrota: siempre fiel a un ideal, hasta sus últimas consecuencias, incluso si el entorno que le rodea es hostil y no haya esperanza alguna de revertir su situación o la de los demás.<sup>87</sup> Arturo Belano calza en esta

---

<sup>86</sup> En el transcurso de la novela, el narrador se refiere a Archiboldi durante toda su niñez y gran parte de su juventud como “Hans Reiter”, el cual es su nombre legal antes de asumir su seudónimo como escritor de forma permanente. Para evitar confusiones, procuraré usar sólo un nombre (“Archiboldi”), sólo señalando su identidad legal cuando el contexto de análisis lo requiera.

<sup>87</sup> Ver Capítulo 1 para una definición más extensa.

descripción de manera categórica. Un ejemplo claro de esta actitud romántica/trágica que le ataño es su final (o más bien, lo último que sabemos de él) en *Los detectives salvajes*. Real visceralista de corazón, nostálgico de revoluciones perdidas, va allí donde la esperanza es más tenue (África) para autoinmolarse y desaparecer, empero, siempre siendo fiel a sus convicciones. El vanguardismo irremediable de Belano, o su incapacidad para bajar la cabeza, para ponerlo en términos cotidianos, es también su condena, pues –como insinúa la misma novela- Belano marcha a su propia muerte con casi toda seguridad. Vale la pena citar en extenso la última imagen de Arturo, en palabras de Jacobo Urenda: Belano decide acompañar a López Lobo, personaje marcado por la tragedia, en una excursión guerrillera que probablemente termine en desastre:

Recuerdo que caminamos en dirección a nuestro inservible Chevy y le dije varias veces que lo que pensaba hacer era una barbaridad . . . Durante un rato permanecimos ambos en silencio. Yo tenía la cara oculta entre las manos. Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuviera jugando. No deja de ser bonito, dijo Belano mirando por la ventanilla de los bosques atrapados entre la niebla y la luz. Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió . . . Los soldados ya comenzaban a alejarse y allí mismo le dijimos adiós . . . Luego Belano se puso a correr, como si en último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura. (Bolaño, *Los detectives salvajes* 547-548)

Bolaño, ahora bien, no condena este sacrificio –más bien lo ennoblece. Todas las características

que ya he insinuado en el héroe bolañesco están presentes aquí: valentía, deseos de revolución, y no menos importante, juventud. Bolaño, de la misma manera en que Salinger ansía preservar la inocencia de la niñez en *El guardián en el centeno*, encarna en Belano el deseo de mantener aquel fuego de la juventud que hizo que su generación luchara –con una inocencia e ingenuidad irrepetibles –por un mundo mejor. En palabras del propio Bolaño:

Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia . . . y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud . . . porque fuimos estúpidos generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio. (Bolaño, “Discurso de Caracas” 37-38)

Volviendo a Belano, su heroísmo “adolescente” está irremediabilmente asociado con una derrota profunda, anterior (una que no sólo tuvo que ver con los proyectos de cambio social de los sesenta, sino también a un deseo profundo de revolucionar la literatura misma), la cual, en última instancia, hace que dicho personaje no pueda sobrevivir como ciudadano común y corriente en el mundo neoliberal, carente de valores comunitarios o de proyectos revolucionarios. Es por eso que Belano decide inmolarsse en África, ahí donde la pelea es la más desesperada y completamente ignorada por el resto del mundo: Belano, nos parece decir Bolaño, nunca se rendirá, y siempre estará apoyando a los guerreros valientes donde quiera que estos se encuentren, sin importar si están condenados irrevocablemente a la derrota. Al fin y al cabo, el gran sueño que Belano, Ulises Lima, y todos los de su generación compartieron estará con ellos hasta su muerte.

Ahora bien, podría considerarse dicha fijación en la derrota como una negación de una oportunidad para crecer o reflexionar después de la pérdida. En palabras de Magdalena López,

por ejemplo, cuando se refiere a la dicotomía perdedor/fracasado propuesta por Amar Sánchez, menciona: “la inmovilidad de una ética particular sugiere cierto estancamiento que resulta improductivo ya que cualquier posibilidad de cambio implicaría una traición... Habría aquí cierta actitud que le niega al fracaso la posibilidad de apertura o de diálogo hacia una nueva experiencia” (López 21). Pero quizá, justamente, el caso sea que los personajes de Bolaño sean, en esencia, *inmaduros*, irrevocablemente tercos. Me explayaré en breve.

Archiboldi, ahora bien, es un caso opuesto, pues es un personaje que, en sus mismos gérmenes, *nace* desilusionado, por decirlo de alguna manera. Al contrario de Belano, no forma parte de ningún proyecto revolucionario ni utópico, sino que, para parafrasear las palabras de Jorge Peña, pareciese discurrir su vida sin una serie de valores fijos ni estables. En este sentido, no hay una gran derrota que marque el destino del personaje en cuestión. Ésta es la primera gran diferencia con Belano.

Los inicios de la vida de Archiboldi, asimismo, se caracterizan por su carácter ahistórico. Recordemos, tal como mencioné en el Capítulo 3, que el tono (por lo menos, inicial) de La Parte de Archiboldi es aquel del cuento de hadas, y aunque uno, como lector atento, es capaz de detectar ciertos atisbos del auge del nazismo y la creciente amenaza de la inminente guerra, Bolaño nos presenta a Archiboldi como alguien esencialmente *descontaminado* de su circunstancialidad de época, como un niño obsesionado con las algas, y que luego, en su juventud, como alguien que se deja arrastrar por la bohemia berlinesa sin resistencia alguna. Un ejemplo de lo anterior es un pasaje que refiere a la fiesta de un director de orquesta, en Berlín, antes del estallido de la guerra: Archiboldi asiste junto a sus amigos (Halder y Nisa), y terminará escuchando al pedante director hablar sobre su teoría de “la cuarta dimensión” (la cual, según él, corresponde a la música clásica). A esto, Archiboldi responderá que para aquellos



que habitan en la quinta dimensión, la cuarta dimensión no es más que “libros quemados”:

En ese momento el director de orquesta levantó una mano en el aire y dijo o más bien susurró confidencialmente:

-No hable libros quemados, querido joven.

A lo que Hans respondió:

-Todo es un libro quemado, querido director. La música, la décima dimensión, la cuarta dimensión, las cunas, la producción de balas y fusiles, las novelas del oeste: todo libros quemados. (Bolaño, 2666 832)

La manera en que Archiboldi se conecta con su circunstancialidad histórica no deja de ser especial: en cuanto deja pasar una obvia referencia a la censura nazi (los libros quemados) para en cambio privilegiar un pensamiento que señala la futilidad del presente, una trascendencia que reduce lo cotidiano y lo comúnmente considerado como sublime en la nada misma. Archiboldi pone en la misma categoría la música, las cunas y la producción de “balas y fusiles”, esto último pequeño indicio de que es consciente de la atmósfera belicosa que le rodea. No obstante, considera la realidad concreta más bien absurda, nimia ante un pensamiento superior al cual no tenemos acceso, completamente inane ante el abismo de la existencia misma.

Archiboldi, ahora bien, nunca se deja arrastrar por la oleada nazi –algo que, coincidentemente, podría haber significado para él el equivalente a ser parte de un proyecto de cambio social, si bien radicalmente opuesto al cual Belano formó parte. No obstante, no es que Archiboldi se *oponga* al nazismo de forma activa e inmediata. Como ya mencionaba anteriormente, el ascenso de Hitler al poder nunca es narrado de forma particularmente explícita ni tampoco vivenciada de manera directa en el joven alemán antes del inicio de la guerra: por el

contrario, los efectos del nazismo llegan de forma lejana, externa, sin carga ideológica alguna.<sup>88</sup> Aparte de la reveladora mención a los “libros quemados” y fusiles posteriormente citada, y la mención de carreteras siendo construidas (algo, en sí, trivial), el régimen nazi permanece silente en la cotidianidad del joven alemán en su paso de niño a adolescente. Archimboldi, en este sentido, y antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, no es más que un joven obrero, uno que trabaja por un salario mínimo teniendo dos oficios, sin opiniones particulares sobre otras naciones, ni judíos, ni nada cercano a lo que consideramos fascismo, para bien o para mal. Es por eso que es un shock, para nosotros lectores, cuando repentinamente la guerra efectivamente empieza, pues no hay necesario dramatismo en la descripción ni tampoco señales previas demasiado explícitas: nuevamente, el discurso blanco de Bolaño produce un efecto paradójal al narrar un evento –en teoría, traumático- como algo carente de toda trascendencia:

En 1939 Hans Reiter fue llamado a filas. Tras unos meses de entrenamiento lo destinaron al regimiento 310 de infantería hipomóvil, cuya base estaba a treinta kilómetros de la frontera polaca. El regimiento 310, más el regimiento 311 y el 312, pertenecía a la división de infantería hipomóvil 79, comandada entonces por el general Kruger, que a su vez pertenecía al décimo cuerpo de infantería, comandado por el general Von Bohle, uno de los principales filatelistas del Reich. El regimiento 310 estaba comandado por el coronel Von Berenberg, y constaba de tres batallones. En el tercer batallón quedó encuadrado el recluta Hans Reiter, destinado primero como ayudante de ametralladorista y después como miembro de una compañía de asalto. (Bolaño, 2666 833-834)

---

<sup>88</sup> La muestra más “explícita” que tenemos del ascenso al nazismo es la conversación que tiene uno de los oficiales de la SS con el padre del Archimboldi, conversación en la cual queda claro la distancia entre experiencia y escepticismo –el padre de Archimboldi- con arrogancia y optimismo desenfrenado –oficial de la SS-. No obstante, Archimboldi no toma parte significativa en el episodio, pues en su única intervención –su aparición para cuidar de Lotte, su hermana – ignora completamente al oficial presente en su hogar.

La rapidez del episodio nos dificulta a nosotros, lectores, procesar efectivamente lo que acaba de suceder. La voz del narrador se concentra en tecnicidades (al igual que en los crímenes de Santa Teresa), e, irónicamente, al hacer una operación de *close-up* tan extrema (llena de detalles y datos inanes), perdemos noción de la gravedad de lo que se nos narra. El inicio de la guerra, al ser tratada de forma tan *no sublime*, en este sentido, no supone un gran quiebre con lo que le antecede, sino que, en un efecto estético que busca ocasionar *shock* en el lector, se presenta como una continuación armónica, carente de afecto, de la línea recta que representa la vida de Archiboldi hasta el momento, en la cual las cosas simplemente *sucedan* (muy similar, cabe destacar, a cómo se nos narra la vida de Fate antes de su viaje a Santa Teresa). Esto último, consecuentemente, es un efecto estético que se alinea con la cosmovisión archiboldiana: pues, como es deducible a partir de las pocas pistas que Bolaño nos otorga, Archiboldi, hasta ese momento, ve la vida más bien como un absurdo, y se deja llevar por su flujo con aires de entrega total, sin resistencia alguna. Algo, debemos reiterar, nuevamente en el extremo opuesto de su contraparte heroica de *Los detectives salvajes* (Belano).

Archiboldi será, entonces, un soldado nazi, pero uno que reconocerá rápidamente el acentuado absurdo de su nueva situación: “fue durante aquellos días, mientras caminaban bajo el sol o bajo las primeras nubes grises, enormes, interminables nubes grises que anunciaban un otoño memorable, y su batallón deja atrás aldea tras aldea, cuando Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco” (Bolaño, 2666 837). Esto, aparte de señalar, efectivamente, la locura de la situación que le rodea, tiene un significado más profundo: pues hace referencia a uno de los primeros libros que Archiboldi lee: *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach. En él, Parsifal “en ocasiones cabalgaba ... llevando bajo su armadura su vestimenta de loco”, hecho que a Archiboldi le hace “llorar y

retorcerse de la risa”. La figura de Wolfram, asimismo, produce a Archiboldi una profunda admiración, en cuanto el primero “declara no poseer artes, pero no para ser tomado como inculto, sino como una forma de decir que está liberado de la carga de los latines y que él es un caballero laico e independiente. Laico e independiente” (Bolaño, 2666 822). Tenemos, entonces, por un lado, una autoidentificación de Archiboldi en relación a Parsifal, lo que nos retrae, metonímicamente, a una asociación también con la figura más bien periférica de Wolfram von Eschenbach. Este último se acerca a la imagen del escritor que Bolaño tanto admira: una fuertemente autodidacta, independiente de cualquier poder superior que pudiese influir y regular su arte –algo, como hemos visto, absolutamente contrario a figuras tales como Ivanóv o bien El Cerdo-. Es el primer indicio de la clase de escritor a la que Archiboldi posteriormente representará. Pero por el otro lado, también, tenemos una tragedia: pues la conciencia del escritor a la cual Archiboldi se refiere (la sensación de llevar vestimentas de loco) es una esencialmente *dolorosa*, en cuanto ve muy bien el sinsentido que le rodea y se ve forzado a subsistir en él.

La constatación del absurdo de la guerra por parte de Archiboldi hará, eventualmente, que busque el suicidio bajo la falsa imagen de una valentía heroica: “a veces se lanzaba, junto con sus compañeros, a la conquista de una posición enemiga sin tomar la más mínima precaución, lo que le acarreó fama de temerario y valiente, aunque él solo buscaba una bala que pusiera paz en su corazón” (Bolaño, 2666 876, mis cursivas). Aquella pequeña referencia a la búsqueda suicida de Archiboldi es sumamente significativa, en cuanto es uno de los pocos indicios que el narrador deja escapar para señalar que, efectivamente, hay un conflicto interno en Archiboldi y no es meramente pasivo a los hechos que le rodean.

Llegado a este punto, pareciese no haber salida para el joven Archiboldi. Pues de una cosmovisión netamente nihilista –nada hace sentido, pues nuestras proyecciones de sentido

nunca serán satisfactorias, comprensivas para el mundo que vivimos- se pasa a un estado de angustia emocional producido por los efectos de la guerra que parecieran sólo poder ser acalladas con la muerte. No obstante, se nos despliega a nosotros, como lectores, un episodio que simbolizará, en última instancia, la forma en que Archimboldi hará “las paces” con el absurdo que le rodea, a su vez que connotará el momento definitivo en que se divorcia de la máquina de guerra nazi y adquiere voz propia. El episodio al cual me refiero aquí es la lectura del diario de Ansky.

Ya mencionaba en el Capítulo 3 cómo la lectura de Ansky supone un cambio radical en la cosmovisión del joven alemán: primordialmente, por ser el testimonio de alguien que no sólo constata la complejidad y el absurdo de la existencia (como el mismo Archimboldi), sino que también tiene un pie en los conflictos materiales de nuestra realidad concreta. Ansky es un revolucionario soviético –uno que, eventualmente, será perseguido por la misma revolución por la cual luchó – y también, al final de su relato, es un guerrillero anti-nazi. Ansky, en este sentido, es un héroe “vagabundo” más cercano a Belano, congruente también con la figura del perdedor que hemos venido explicando (Amar Sánchez). Y es la lectura de su diario que produce, finalmente, un quiebre en la cosmovisión de Archimboldi.

Archimboldi, estancado en Kostekino después de recibir un balazo en el cuello que le impide hablar, ha alcanzado su estado más deplorable, tanto física como emocionalmente (tiene pesadillas frecuentes, se despierta gritando) (882). Es entonces cuando encuentra el diario de Ansky en una casa abandonada y pasa el resto de sus días en Kostekino leyéndolo y releyéndolo. Ansky, como ya he adelantado, se convierte en un soldado del Ejército Rojo a los catorce años, para luego ser asignado a distintas partes de la Unión Soviética haciendo toda clase de trabajos. Eventualmente compartirá habitación con Ivanóv, descubrirá el mundo de la literatura y vivirá un

tormentoso romance con Nadja Yurenieva, otra joven militante del partido soviético. Las purgas de Stalin, posteriormente, acabarán con todo: primero, con su ideal de revolución, y luego, en un sentido más material y violento, con sus propias amistades (el reverso de la utopía, como hemos analizado en el capítulo anterior). Ansky, no obstante, encuentra cierto solazo en el arte, ya sea mediante figuras heroicas como Courbet (de la cual ya he hablado en el Capítulo 3) o bien por la mera sensación de *belleza* que ésta logra transmitir. Hablando de las pinturas de Arcimboldo (pintor italiano), por ejemplo, Ansky menciona: “cuando estoy triste o abatido . . . cierro los ojos y revivo los cuadros de Arcimboldo y la tristeza y el abatimiento se deshacen, como si un viento superior a ellos, un viento *mentolado*, soplara de pronto por las calles de Moscú” (Bolaño, 2666 918). En este sentido, la literatura y el arte devienen un salvavidas frente a la tragedia y el absurdo del mundo.

El final de Ansky, ya previamente citado (Capítulo 3), acentúa la sensación de absurdo frente a la existencia al mismo que tiempo que reafirma un compromiso con lo real concreto (920). En él, recordemos, Ansky menciona la inexpugnable complejidad de lo real, y cómo la única alternativa frente a la misma es reír. No obstante, inmediatamente después, se aleja de cualquier clase de nihilismo explicitar sus planes de unirse a la guerrilla polaca. En este sentido, encontramos en Ansky (al igual que en Belano) una entrega completa a la lucha, incluso si se pelea en medio de la nada y rodeado del sinsentido. Archimboldi, a su vez, encuentra finalmente un modelo de vida a la cual seguir: una figura que es valiente frente al abismo, soñador frente a lo adverso, resistente frente a lo invencible. La narración de cuando Archimboldi vuelve a Kostekino y duerme en la antigua residencia de Ansky es particularmente significativa al respecto:

Reiter durmió aquel día en la isba de Ansky y se sintió más cómodo que si hubiera vuelto

a su casa. Pero no pudo dormirse enseguida. Se puso a pensar en las apariencias de las que hablaba Ansky en su cuaderno y se puso a pensar en sí mismo. Se sentía libre, como nunca antes lo había sido en su vida, y aunque mal alimentado y por ende débil, también se sentía con fuerzas para prolongar ese impulso de libertad, de soberanía, hasta donde fuera posible. La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba . . . Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia. Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa porque la revolución, la verdadera y única, también es inmadura. (Bolaño, 2666 926)

La primera transformación de Archiboldi está completa: se pasa de un nihilismo existencial esencialmente pasivo a una feroz sensación de independencia, libertad y, sobre todo, *valentía*. Características, como he ido exponiendo a lo largo de la tesis, congruentes con el modelo de joven héroe que Bolaño rescata no sólo en 2666, sino a lo largo de toda su narrativa. Todo lo anterior, no obstante, y como ya he mencionado anteriormente, marcado por una conciencia de luchar una batalla casi imposible frente a la barbarie y el sinsentido. Pero es la lucha, la entrega y la valentía al final los sentimientos que priman, más allá de los resultados de las “batallas” (sean éstas materiales o simbólicas).

El máximo símbolo de aquel renacimiento es a través de un sueño, en donde el joven Archiboldi finalmente se disocia de la máquina de guerra nazi después de haber leído el diario de Ansky en su totalidad:

Una noche soñó que volvía a estar en Crimea. Disparaba su fusil en medio de múltiples humaredas que brotaban aquí y allá como géiyseres. Después se ponía a caminar y encontraba un soldado del ejército rojo muerto, boca abajo, con un arma todavía en la

mano. Al inclinarse para darle la vuelta y verle el rostro temía, como tantas otras veces había temido, que aquel cadáver tuviera el rostro de Ansky . . . *Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter. Al despertar de ese sueño, por la mañana, recuperó la voz.* Lo primero que dijo fue:

-No he sido yo, qué alegría. (Bolaño, 2666 922, mis cursivas)

Aparte de señalar su propia transformación antes mentada ante la muerte simbólica de su pasado yo, el sueño ocasiona que finalmente Archiboldi recupere –o incluso, simbólicamente, *encuentre* – su propia voz, que enmiende su rumbo de vida. El diálogo “no he sido yo”, a su vez, es sumamente significativo: pues la persona muerta *es* efectivamente él, y no obstante, su sensación de verse muerto le ocasiona alivio al no ser Ansky. Aquel “no he sido yo”, por tanto, más que referirse a su propia persona, funciona como un símbolo de identificación profunda con el joven soviético. Ni él ni Ansky están muertos en este sentido; o en otras palabras, Ansky está vivo en él (lo que es causa de alegría) y el antiguo Archiboldi ha muerto.

La lectura del diario de Ansky, en resumidas cuentas, es sumamente epifánica y catártica. Cabe destacar, no obstante, que toda la epifanía de Archiboldi pasa exclusivamente por medio de *la literatura* –la lectura de un diario–: todo el proceso que vive Ansky (y Belano), Archiboldi lo vive vicariamente. Archiboldi, a través de la lectura, pareciese *absorber* la experiencia de ser parte de un proyecto revolucionario, salir derrotado y desilusionarse del mismo, pasar por una etapa de desorientación y vacío, para, finalmente, resignarse a una gesta quijotesca que lo reconcilia con el espíritu revolucionario con el cual se empezó en primer lugar. Archiboldi, asimismo, despojado de proyectos comunitarios al verse rodeado constantemente de la barbarie, nunca vivirá en carne propia el proceso de *pérdida* antes descrito. Su función será entonces, entre otras, transmitir aquel *fuego* de Ansky a través de su propia obra literaria. El



símbolo máximo de lo anterior es cuando asume su seudónimo como Archiboldi en honor a la admiración que a Ansky le produce a Arcimboldo (con sus efectos emocionales ya previamente analizados aquí).

Si dicha transformación fuese el tema central de la obra de Archiboldi, bien podría terminar su parte después de la lectura del diario de Ansky. No obstante, luego de la guerra se nos despliegan nuevas tensiones y contradicciones, las cuales producen otros desafíos para nuestro “protagonista”.

#### **5.4.2.1 El problema de la justicia: el asesinato de Leo Sammer**

El cambio de nombre de Hans Reiter a Archiboldi no sólo tiene un sentido de homenaje al diario de Ansky: tiene, además, la funcionalidad de prevenir su captura por parte de las autoridades postguerra. Archiboldi, a pesar de haber luchado como soldado en la guerra nazi y no *matar* a nadie en combate propiamente tal (algo en sí bastante difícil), sí es, efectivamente, responsable de un asesinato: aquel de Leo Sammer. Éste último, tal como expuse en el capítulo anterior, fue un funcionario nazi responsable de la muerte de cientos de judíos en un pueblo polaco. Preso en el mismo campamento de prisioneros que Archiboldi (y haciéndose pasar por otra persona), le revela, en una noche de angustia, toda su historia al futuro escritor alemán. Poco tiempo después, el propio Archiboldi le ahorca cuando nadie les vigila y posteriormente escapa del campo de concentración. Creyendo ser buscado por las autoridades norteamericanas y alemanas por su asesinato (970-971), deja el nombre de Hans Reiter para convertirse en Benno von Archiboldi para siempre (981).

Ante la (muy posterior) confesión de su asesinato frente a Ingeborg, su novia, esta última le pregunta a Archiboldi acerca de cómo se siente con respecto a su homicidio, a lo que él da

una respuesta ambivalente:

Finalmente Ingeborg le preguntó si estaba arrepentido y Reiter hizo una señal con la mano que podía significar cualquier cosa. Después dijo:

-No.

Y añadió tras un largo intervalo: a veces sí y a veces no.

(Bolaño, 2666 970)

Podría compararse dicho conflicto interno con el final de *Estrella Distante*, en cuanto el asesinato de Weider es una resolución satisfactoria nada más que a medias.<sup>89</sup> Pues, al igual que Harry Magaña en Santa Teresa, quien se acerca y enfrenta a los asesinos de mujeres usando métodos *fuera de la ley*, Archiboldi mata a Leo Sammer motivado principalmente por un deseo de justicia que está ausente en la institucionalidad. Esto último es posible deducir a partir de la lectura de la novela: si Archiboldi no hubiese tomado “justicia” por sus propias manos, probablemente Sammer no hubiese recibido castigo alguno: “los norteamericanos buscaban criminales de guerra con un cierto prestigio, gente de los campos de exterminio, oficiales de la

---

<sup>89</sup> En *Estrella Distante*, recordemos, el clímax de la novela lleva a Belano y a Romero, detective privado, a encontrar la vivienda de Carlos Weider, ex militar chileno, poeta vanguardista y culpable de varios asesinatos relacionados a la dictadura. Cuando se hace evidente que Romero ha sido contratado para matarlo, se produce un notorio conflicto de conciencia en Belano, que cabe la pena citar en extenso: “¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver . . . es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie. A mí no me va arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar. En cuanto a que no puede hacer daño a nadie, qué le voy a decir, la verdad es que no lo sabemos, no lo podemos saber, ni usted ni yo somos Dios, sólo hacemos lo que podemos. Nada más. No podía verle el rostro pero por la voz . . . supe que estaba esforzándose por ser convincente. No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro. En esto es mejor que no se meta, dijo” (Bolaño, *Estrella Distante* 154-155). La perpetración de la justicia (el asesinato de Weider), o más bien, la venganza, asimismo, tampoco produce el esperado efecto de alivio en nuestros protagonistas: “Durante un rato estuvimos esperando a que pasara un taxi, de pie en el bordillo de la acera, sin saber qué decirnos. Nunca me había ocurrido algo semejante, le confesé. No es cierto, dijo Romero muy suavemente, nos han ocurrido cosas peores, piénselo un poco. Puede ser, admití pero este asunto ha sido particularmente espantoso. Espantoso, repitió Romero... Luego se rió por lo bajo, con una risa de conejo, y dijo claro, cómo no iba a ser espantoso” (Bolaño, *Estrella Distante* 157).

SS, peces gordos del partido. Y Sammer era sólo un funcionario sin mayor importancia” (Bolaño, 2666 972). No obstante, la ambivalencia de Archimboldi con respecto a su asesinato connota su indecisión con respecto a su acto en términos éticos: no puede desprenderse de la figura de Sammer, la cual vuelve a aparecer en su consciencia una y otra vez. En las propias palabras de Archimboldi: “tenía la impresión de que el fantasma de Sammer estaba pegada a mi sombra” (Bolaño, 2666 971-972). La resolución de su conflicto interno, a su vez, también será satisfactoria a medias: pues la solución que le otorga una adivina a la cual él va visitar es básicamente la *huida*, consejo que oirá Archimboldi. En las palabras de la primera: “es necesario que no vuelvas nunca más al lugar del crimen. Es necesario que rompas la cadena” (Bolaño, 2666 973). Hans Reiter, aparte de no volver, efectivamente, al “lugar del crimen”, asumirá entonces definitivamente su identidad de ahí en adelante como Benno von Archimboldi, en una operación equivalente a un borrón y cuenta nueva.

Un pequeño detalle, quizá insignificante ahora, pero que volveré a retomar más adelante: en aquel significativo encuentro con la adivina, Archimboldi recibe como regalo por parte de la vieja una chaqueta de cuero y cuello alto con la cual siempre se le asociará de ahí en adelante. Según la adivina, dicha chaqueta podría haber pertenecido a “a un esbirro de la Gestapo” (Bolaño, 2666 974), descripción que se repetirá en la historia del escritor suave en *La Parte de los Críticos* cuando se refiera a la chaqueta de Archimboldi: “una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo” (Bolaño, 2666 35). La asociación de la vestimenta de Archimboldi con la Gestapo no es fortuita: pues Archimboldi, de manera simbólica, al matar a Leo Sammer, *ha legitimado*, al menos parcialmente, el uso de la violencia desregulada para la consecución de su idea de justicia. Si bien es cierto que Sammer ha recibido un castigo por sus actos horrendos, el propio Archimboldi no ha salido indemne del proceso:

pues el acto de llevar una chaqueta asociada a la Gestapo connota la pérdida de la pureza en el joven alemán, una *mancha* en su historial de no matanzas en la guerra misma. La chaqueta, en este sentido, nos sirve como una ventana hacia el lado oscuro del propio Archiboldi y como un símbolo de la paradoja interna que se le ha presentado a él al matar a Sammer. Dicha “culpabilidad” de Archiboldi volverá a entrar al juego hacia el final de la novela, punto al cual volveré posteriormente.

En resumidas cuentas, no obstante (y tomando como base el asesinato de Leo Sammer y todo el accionar de Harry Magaña) podemos presenciar un divorcio profundo entre un sentido de justicia abstracto y la institucionalidad propiamente tal –esta última, al fin y al cabo, presentándose como inoperante, negligente y a veces derechamente corrupta (las autoridades de Santa Teresa siendo el ejemplo más explícito de lo anterior). Recae entonces la labor de la justicia en individuos singulares, tales como Magaña o el propio Archiboldi, para efectivamente cumplirla. No obstante, aquella justicia singular no está libre de conflictos, pues 1. en primer lugar, si bien Magaña no siente remordimiento alguno, Archiboldi, figura más cercana a lo que entendemos por un héroe, sí lo siente. La pregunta ética acerca de si su justicia personal es éticamente reprochable o no es algo que Bolaño deja *abierto*, puesto que la respuesta del joven alemán es, esencialmente, *huir* de su pasado, convertirse en *otro*, sin afrontar las consecuencias de su acto de manera directa; 2. y en segundo lugar, la pregunta acerca de si la justicia individual, no regulada, es efectivamente *exitosa*, también entra en juego: puesto que el accionar de Harry Magaña, por ejemplo, no contribuye, en última instancia, a mejorar la situación de Santa Teresa en lo más mínimo; y el asesinato de Leo Sammer por parte de Archiboldi, tal como él mismo deja entrever, tampoco ha contribuido a nada de lo que pudiésemos concebir como una sociedad más justa o quizá más tolerante. Ambos personajes, en

este sentido, cometen acciones violentas desreguladas que no tienen efecto en panorama general. Un dilema, en este sentido, sin solución en el mismo 2666.

#### **5.4.2.2 Entrar al juego: la literatura como mercancía**

Pero el dilema de la concretización de la justicia no será el último que afrontará Archimboldi. Otra de las grandes paradojas que afrontará el escritor alemán será conjugar su condición de escritor antisistémico, marginal y anti-hegemónico con su creciente fama y éxito -en lo que es un paralelo evidente con la vida y experiencia del propio Bolaño.

Después de todo el proceso epifánico que Archimboldi experimenta luego de la lectura del diario de Ansky –aquella identificación con una figura joven, idealista y aguerrida analizada anteriormente-, uno esperaría que el joven alemán siguiera los pasos de vida de personajes tales como Arturo Belano o Ulises Lima, quienes son, al fin y al cabo, caracteres muy parecidos a Ansky –sobre todo en lo relacionado a un cierto espíritu nómada, marginal, pero también muy valiente. Y así será por algún tiempo: Archimboldi trabajará en trabajos esporádicos, sobreviviendo apenas junto a su novia Ingeborg. No obstante, todo cambiará una vez que uno de sus manuscritos sea aceptado por la editorial del señor Bubis y empiece a recibir apoyo económico por parte de la editorial, lo cual producirá profundos efectos en el escritor alemán: “Durante algunos días Archimboldi anduvo como mareado de felicidad. En la editorial *creen* en mí, se repetía en voz alta” (Bolaño, 2666 1024).

Archimboldi, digamos, nunca concibe la literatura –*su propia* literatura- como una obra sublime o trascendental. Por el contrario, ella tiene un carácter marcadamente material. En palabras del mismo Archimboldi: “[...] en el tercer compartimento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego y que también veía como un *negocio*, un

juego en la medida del placer que experimentaba al escribir . . . *y un negocio en la medida en que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar*” (Bolaño, 2666 1023, mis cursivas). En este sentido, estoy de acuerdo con Felipe Ríos Baeza cuando menciona que la representación del oficio del escritor en Bolaño discurre en lo “inmediatamente mundano y práctico ... Devolviéndole la impronta de un trabajo como cualquier otro, remunerado y regateado, el ejercicio de la literatura [pierde] paulatinamente esa aura de exaltación” (Ríos Baeza 96).

Según Enrique Vila-Matas,

Bolaño vino a comentar . . . las tres escuetas posibilidades rancias que se abrían para cualquier escritor contemporáneo: acoplarse a las reglas del mercado (esa multitud de grises escritores competentes); sustraerse por completo y continuar una labor subterránea y desconocida . . . , o el Belano del relato “Enrique Martín”, entrar en la industria editorial, pero sin aceptar del todo sus reglas, flirteando con ella y quebrando alguno de sus códigos. (Vila-Matas 93)

Archiboldi correspondería a la última opción: en alguien que entra en el juego “a medias”. Por un lado, conserva su independencia como individuo (no está al servicio de ninguna agencia o estado, como sí lo están, por ejemplo, El Cerdo, el escritor ruso o el estudiante becado) y podemos presumir, a partir de las continuas nominaciones a premios, que escribe algo parecido a lo que concebimos como “literatura de calidad”; no obstante, por el otro lado, ha aceptado, en cierto modo, reemplazar su aura de escritor romántico por uno profesional –uno que no tiene miedo en pedir adelantos, en ser consciente del *precio* que vale su literatura. Archiboldi, en otras palabras, deviene un trabajador profesional que produce una mercancía, que él mismo acepta como tal y conscientemente pone en circulación en un mercado público –aquel de las

editoriales. A modo de ejemplo: “poco tiempo después de enviarle el contrato por *Bifurcaria bifurcata* [Bubis] recibió una carta de Archimboldi en la que éste no se mostraba en absoluto de acuerdo con el anticipo que el señor Bubis pretendía pagarle . . . En la carta Archimboldi le decía que esperaba recibir un anticipo *al menos* de la misma cuantía que el que había recibido por *Ríos de Europa*” (Bolaño, 2666 1035).

Lo que tenemos entonces, en términos de rendición frente al mercado, es un sujeto en término medio, en lo que sospecho que fueron los sentimientos del propio Bolaño al final de su vida (si bien aquí especulo): alguien que, en sus afueros internos, *se sabe diferente, posee un set de valores* que se oponen a la crudeza del mercado, no obstante, se ve obligado a comprometerlos, por lo menos parcialmente, para su subsistencia, para sobrevivir en nuestro mundo contemporáneo. Volviendo a la división que Enrique Vila-Matas efectúa, pero aplicada a 2666, Archimboldi se encontraría entonces en un punto intermedio entre las figuras de Anksy (el escritor marginal) e Ivanóv (el escritor institucional).

Ahora bien, no es, como podría pensarse, una síntesis armoniosa, sino una especie de “tregua”, un pacto lleno de tensión. Me parece adecuado recurrir a la caracterización que hace Franco Moretti sobre el *Bildungsroman* en su libro *The Way of the World* para profundizar lo anteriormente dicho, en cuanto la larga travesía de Archimboldi bien podría ser considerada una breve novela de formación. En el trabajo del crítico italiano, éste argumenta cómo la esencia del paso de la juventud a la adultez en la novela de formación romántica es una negociación entre los valores idealistas e utópicos que usualmente se asocian con la adolescencia con una visión mucho más pragmática y cruda de la ideología burguesa. Si bien hay ciertos *Bildungsroman* románticos que tienen un marcado tinte de tragedia –los cuales son, para resumirlos en una frase, aquellos en donde los protagonistas son incapaces de transar su idealismo y cuyo desenlace

generalmente es el suicidio-, para aquellos cuyo cierre es más “satisfactorio” siempre hay un grado de *tregua* entre los valores del mundo de la juventud y aquellos de la adultez. En palabras de Moretti: “Far less ambiguous than synthesis, [the] other solution is *compromise*” (Moretti 9). Y aquí la palabra “compromiso”, en oposición a “síntesis”, es de vital importancia: pues la segunda supone una conjunción de cosmovisiones más bien armoniosa, sin conflicto; el *compromiso*, por el contrario, connota un pacto en el cual no se han resuelto las diferencias, sino que simplemente se ha decidido *acallarlas* por un bien mayor. El compromiso, en este sentido, siempre implica una negociación, en el sentido que ningún bando puede ser llamado “victorioso”. El peligro latente de dicho status, no obstante, es que las contradicciones y paradojas internas terminen por estallar, por hacerse evidentes. En este sentido, es una tregua frágil, un matrimonio al borde del divorcio, una bomba de relojería.

Este es el proceso (espiritual, emocional) que vive Archiboldi en su paso de escritor marginal a uno reconocido, y es, en última instancia, un rasgo definitorio que lo aleja definitivamente de los anteriores héroes bolañanos. Pues mientras Arturo Belano y Ulises Lima, para poner los ejemplos más evidentes, hacen del vagabundeo y su condición marginal en estilo de vida que persiguen de forma consciente y aventurada, Archiboldi, por el contrario, eventualmente *cede*, al menos parcialmente, en lo que quizá sea, efectivamente, en términos de Magdalena López, una nueva forma de procesar la derrota alejada de la “inmadurez rabiosa” de sus antecesores.

Como coda final: el final de Archiboldi –escritor consagrado, viviendo en islas perdidas en el Mediterráneo, sin muchas preocupaciones –vuelve a marcar el regreso a la esfera de la cultura letrada en el movimiento quiasmático que hace la misma novela. De ahí al mundo de los críticos presentado en la primera parte sólo hay un paso. No obstante, y como ya he argumentado



en el Capítulo 2, ya no es posible volver a contemplar el mundo europeo, civilizado y letrado, de la misma manera. Pues ya hemos presenciado su barbarie de manera cabal, la cual, de manera fantasmagórica, sigue dando vueltas en sus espacios, en todos sus rincones.

#### **5.4.2.3 El retorno a México: el regreso de la barbarie**

Al contrario de Belano, quien vuelve a la lucha armada por su propia voluntad, el retorno de Archimboldi a la barbarie es un retorno forzado: es la culpa retroactiva, metafóricamente el padre haciéndose cargo de los pecados del hijo.

Ya hacia el final de la parte de Archimboldi, Lotte, su hermana menor (largamente desaparecida en la diégesis) vuelve a hacer acto de aparición. Separada de su hermano desde la Segunda Guerra Mundial, se nos narra brevemente su vida como adolescente alemán postguerra, su posterior matrimonio con Werner, su vida en su taller mecánico y el nacimiento de su único hijo, Klaus Haas. Este último, como ya bien sabemos, abandonará eventualmente la casa de sus padres para probar suerte en Estados Unidos. Después de unos años de silencio, Lotte se enterará, a través de un escueto telegrama, que Klaus se encuentra preso en Santa Teresa, acusado de cometer múltiples feminicidios, lo que ocasionará una serie de viajes por su parte para visitar a su hijo y proporcionarle su apoyo (calidez, cabe destacar, recibida fríamente por parte de Klaus). Lotte, eventualmente, en uno de los tantos viajes de regreso a Alemania, comprará por azar *El rey de la selva*, novela de Archimboldi: la leerá en el avión y descubrirá que lo que describe calza perfectamente con su familia y su infancia. Es entonces cuando reconocerá que el tal Benno von Archimboldi no es sino su hermano largamente perdido, Hans Reiter, y decidirá contactarlo.

Lotte, luego de finalmente reunirse con su hermano, le pide a éste último que “se ocupe

de todo”, refiriéndose a la complicada situación de Klaus Haas en Santa Teresa (Bolaño, 2666 1116). Archiboldi aceptará, y luego de tener una breve conversación en un parque de Hamburgo con el descendiente del creador de los helados Fürst Pückler (conversación ya referida en el Capítulo 3), partirá a México. Es el fin de La parte de Archiboldi y el fin de la novela: 2666 vuelve a comenzar.

Dejando de lado la ya referida irónica y burlona falta de clausura que presenciamos en los últimos pasajes (la conversación concerniente al helado Fürst Pückler anteriormente analizada), el viaje de Archiboldi es sumamente simbólico, puesto que el parentesco de Klaus y Archiboldi no es fortuito. Ya señalábamos antes como la chaqueta Gestapo de Archiboldi, adquirida poco tiempo después del asesinato de Leo Sammer, simbolizaba una mancha en la otrora pureza de Archiboldi, una ventana hacia su lado violento, a pesar de su aparente apacibilidad. Klaus Haas, como ya se ha discutido, y si bien su culpabilidad en muchos de los asesinatos que se le imputa es al menos discutible, es, no obstante, el asesino “oficial” de las muertes de Santa Teresa, y probablemente responsable de alguna atrocidad de la cual se le acusa. Lo que une a tío y sobrino, en este sentido (aparte del obvio hecho de compartir la nacionalidad) es la *violencia*: Archiboldi en relación a su (no) participación en la Segunda Guerra Mundial y su posterior asesinato de Sammer; y Klaus, como ya decíamos, por los feminicidios masivos en la ciudad mexicana.

Un breve paréntesis: en lo que es un claro ejemplo de la dualidad claroscuro que Bolaño despliega a lo largo de todo 2666, Bolaño nos describe a Pedro y Pablo Negrete como hermanos gemelos que comparten puestos de distinta importancia en Santa Teresa: mientras que Pedro Negrete es el jefe de la policía, Pablo Negrete es el rector de la Universidad de Santa Teresa. Ambos personajes, asimismo, encapsulan lo peor de ambos mundos: mientras que Pedro Negrete

está obviamente asociado con el mundo del narcotráfico (teniendo trato cordial, por ejemplo, con Pedro Rengifo, reconocido narcotraficante de la zona), Pablo Negrete tampoco es una blanca paloma, en cuanto posee propiedades que posteriormente se asociarán con los crímenes de Santa Teresa (667). El representante de las fuerzas de la ley (Pedro) y un símbolo de la cultura ilustrada (Pablo), aparte de ser hermanos, son entonces culpables: el primero por su obvia corrupción y *laissez faire* en relación a los asesinatos de Santa Teresa; y el segundo, por lo menos, por su complicidad silenciosa. Aparte de señalar la proximidad de fuerzas represoras (la policía) y el dictamen de una cultura oficial (la universidad), Bolaño señala ambos espectros, al fin y al cabo, como agentes de la barbarie.

Podría decirse que el caso de Archiboldi y Klaus sigue la misma paradoja interna, si bien en una escala menor. Archiboldi, quiéralo no, está relacionado *familiarmente* con la barbarie: Klaus Haas es, después de todo, su sobrino. De hecho, Bolaño insinúa que la potencialidad de *haber sido* Klaus Haas siempre estuvo presente en Archiboldi, como lo demuestra el siguiente intercambio con su novia, Ingeborg:

-En ocasiones –dijo Ingeborg-, cuando estamos haciendo el amor y tú me coges del cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres.

-Nunca he matado a una mujer –dijo Reiter-. Ni se me ha pasado por la cabeza.

(Bolaño, 2666 970)

Archiboldi no es Haas, eso está claro, pero el mismo instinto barbárico corre por sus venas. Al igual que la ya mencionada cercanía entre literatura y barbarie presente en *Nocturno de Chile* (las tertulias literarias de Mariana Callejas, en donde en el *living room* se producen fiestas y en el sótano se efectúan torturas), Bolaño nos muestra la poca distancia entre el mundo literario

(Archiboldi) y el bárbarico (Klaus), su proximidad oculta. Como para prevenirnos que nada es puro, que el reverso de lo que consideramos civilizado y/o utópico puede estar siempre a la vuelta de la esquina, o incluso vivir dentro de nosotros mismos como posibilidad latente, dormida pero siempre existente.

Archiboldi no es Haas, reitero, pero pudo haberlo sido. Sólo bastaba un paso en la dirección incorrecta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Paula. «'Pobre Memoria la Mía': Literatura y Melancolía en el Contexto de la Postdictadura Chilena (Nocturno de Chile de Roberto Bolaño).» Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 127-144. Impreso.
- Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 1992. Impreso.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2010. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Andrews, Chris. «El secreto del mal es un secreto.» *Roberto Bolaño: La Experiencia del Abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011.
- . *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*. Nueva York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- Areco Morales, Macarena. «Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie.» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011.
- Arendt, Hannah. *Eichmann and the Holocaust*. Nueva York: Penguin Books, 2006. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1947. Impreso.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- .. «La práctica de la tortura y la historia de la verdad.» *Pensar en/la postdictadura*. Richard, Nelly y Alberto Moreiras (eds). Chile: LOM Ediciones, 2001. 175-196. Impreso.

- Benjamin, Walter. *Illuminations. Walter Benjamin: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1968.
- . «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.» *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Leitch, Vincent B (ed). Nueva York: W.W. Norton and Company, 2001. 1166-1186. Impreso.
- Beverley, John. «El ultraizquierdismo: enfermedad infantil de la academia.» *Cuadernos de Literatura* (Junio 2014): 18-27. Impreso.
- . «Rethinking the Armed Struggle in Latin America.» *boundary 2* (Spring 2009): 47-59. Impreso.
- Boe Birns, Margaret. «666 Twinned and Told Twice: Roberto Bolaño's Double Time Frame in 2666.» *Roberto Bolaño, a Less Distant Star*. López-Calvo, Ignacio (ed). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015. 67-84. Impreso.
- Bohm, David. *Fragmentation and Wholeness*. Israel: The Van Leer Jerusalem Foundation, 1976. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Buenos Aires: Anagrama, 2004.
- . *Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño*. Carmen Boullosa. 2006. Impreso.
- . «Discurso de Caracas.» *Entre paréntesis*. Bolaño, Roberto. Barcelona: Anagrama, 2004. 31-39. Impreso.
- . *Entrevista a Roberto Bolaño* Uwe Stozmann. 16 de Noviembre de 2001.
- . *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Los sinsabores del verdadero policía*. Buenos Aires: Anagrama, 2011. Impreso.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Córdoba: Alción Editora, 2010. Impreso.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2006.

- Brecht, Bertold. «De la popularidad de la novela policíaca.» *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Link, Daniel (comp). Buenos Aires: Alfabet Ediciones, 2003. 24-27. Impreso.
- Cacheiro, Adolfo. «Imaginary and Symbolic Identity in Roberto Bolaño's *Estrella Distante*.» *Hispanet Journal* 2 (2009): 1-32.
- Camus, Albert. *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949. Impreso.
- Candia, Alexis. «2666: La Magia y el Mal.» *Taller de Letras* (2006): 121.
- . *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- . «Éspadas rotas: la "épica sórdida" en Los detectives salvajes.» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. 167-182. Impreso.
- . «Todos los males el mal. La "Estética de la Aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño.» *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 43-70. Online.
- Cánovas, Rodrigo. «Fichando "La parte de los crímenes", de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo 2666.» *Anales de Literatura Chilena* Año 10.11 (2009): 241-249. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. «Sobre el mito Bolaño.» *La Nación* 2009.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Impreso.
- Corral, Wilfrido H. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. España: Ediciones Escalera, 2011.
- Cravey, Altha J. *Women and Work in Mexico's Maquiladoras*. Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 1998. Impreso.
- de Piérola, José. «El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en "Estrella Distante" de Roberto Bolaño y "Soldados de Salamina" de Javier Cercas.» *Revista de Crítica Latinoamericana* 65 (2007): 241-258.
- Deckard, Sharae. «Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño's 2666.» *Modern Language Quarterly* 73.3 (Septiembre 2012): 351-372. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Nueva York: Columbia University Press, 1983. Impreso.

- Domínguez Michael, Christopher. «Bolaño, Roberto (Santiago de Chile, 1953-Barcelona, España 2003).» *Anales de la literatura chilena* 11 (Junio 2009): 251-256. Impreso.
- . «Roberto Bolaño y la literatura mexicana.» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011.
- Donoso Macaya, Ángeles. «Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño.» *Revista Hispánica Moderna* 62.2 (2009): 125-142. Impreso.
- . «Violencia y literatura en las fronteras de la realidad latinoamericana. "2666", de Roberto Bolaño.» *Bifurcaciones*. Online.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Impreso.
- . *The illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Echevarría, Ignacio. «Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño.» *Estudios Públicos* 130 (Otoño 2013): 175-202. Impreso.
- . *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007. Impreso.
- . «Nota a la primera edición.» Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. 1121-1125. Impreso.
- Elmore, Peter. «2666: la autoría en el tiempo del límite.» *Bolaño Salvaje*. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). Barcelona: Candaya, 2008. 259-292. Impreso.
- Espinosa, Patricia (ed). *Territorios en fuga*. Santiago de Chile: FRASIS, 2003.
- . «Estudio preliminar.» *Territorios en fuga*. Espinosa, Patricia (ed). Santiago de Chile: FRASIS, 2003. 13-34.
- . «Política, estética y horror en la obra de Roberto Bolaño.» *Archivo Bolaño 1977-2003, Bolaño Archive 1977-2003*. Barcelona: Diputació Barcelona, 2013. 125-129. Impreso.
- . «Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño.» *Estudios filológicos* 41 (2006): 71-79. Online.
- Fancher, Patricia. *Chiasmic Rhetoric: Alan Turing Between Bodies and Words*. All Dissertations, 2014. Online.
- Fandiño, Laura. «El orden de la memoria en Amuleto (1999) de Roberto Bolaño.» *VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. UNC/CONICET* (2009). Online.



- Farred, Grant. «The Impossible Closing: Death, Neoliberalism, and the Postcolonial in Bolaño's 2666.» *Modern Fiction Studies* 56.4 (2010).
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Nueva York: W.W. Norton, 2005.
- Fourez, Cathy. «Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666» *Debate Feminista* 33 (2006): 21-45. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham y Londres: Duke University Press, 2013.
- . «Questions for Bolaño.» *Journal of Latin American Studies* 18.2-3 (2009): 207-217. Impreso.
- Franken, Clemens y Magda Sepúlveda. *Tinta de sangre: narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones UCSH, 2009. Impreso.
- Franz, Carlos. «"Una tristeza insoportable". Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B.» Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 103-116. Impreso.
- Galdo, Juan Carlos. «Fronteras del mal/ genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño.» *Hipertexto* 2 (2005): 23-34.
- Galicia, Javier. «La Belleza de Pensar – Entrevista a Roberto Bolaño». Video online. YouTube. YouTube, 21 enero 2013. 16 octubre 2016.
- Gamboa Cárdenas, Jemerías. «¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en Estrella Distante de Roberto Bolaño.» *Bolaño Salvaje*. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). Barcelona : Candaya, 2008. 211-237. Impreso.
- González, Daniuska. «Roberto Bolaño: la escritura bárbara.» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011.
- González Ferriz, Ramón (ed). *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*. Barcelona: ICCI, 2005.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Grall, Catherine. «2666 by Roberto Bolaño: fiction as an attempt to travel between worlds.» *Neohelicon* 40.2 (2013): 475-487. Online.
- Gras, Dunia. «Roberto Bolaño y la obra total.» *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*. González Ferriz, Ramón (ed). Barcelona: ICCI, 2005. 49-73. Impreso.
- Gras, Dunia, Leonie Meyer-Krentler y Siqui Sánchez. *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo Editores, 2010. Impreso.

- Harvey, David. *The Condition of Posmodernity*. Oxford: Cambridge University Press, 1989.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: a global aesthetics of sobriety*. Nueva York; London: Bloomsbury, 2013. Impreso.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: the Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Huneus, Marcial. «¿De qué hablamos cuando hablamos del mal?» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. 265 .
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 1998. Impreso.
- . *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Impreso.
- . *The Antinomies of Realism*. Brooklyn: Verso, 2013. Impreso.
- Jiménez, Eduardo. «Contra la monumentalidad de "2666" de Roberto Bolaño.» 2 de 11 de 2013. *Ojo en Tinta*. Online. 14 de 4 de 2015.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.
- Levinson, Brett. «Case closed: madness and dissociation in 2666.» *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2-3 (2009): 177-191. Impreso.
- Link, Daniel (comp). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: Alfabet Ediciones, 2003. Impreso.
- Logie, Ilse. «Un bestiario trasatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño.» Moreno, Fernando (ed). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. 289.
- López Bernasocchi, Augusta, López de Abiada y José Manuel (eds). *Roberto Bolaño: Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra..* Madrid: Verbum, 2012.
- López de Abiada, José Manuel. «Hacia Bolaño. Una introducción.» *Roberto Bolaño: Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra*. López Bernasocchi, Augusta, López de Abiada y José Manuel (eds). Madrid: Verbum, 2012. 11-40. Impreso.
- López Merino, Juan Miguel. «Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño.» 2010. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Online. 8 de Agosto de 2014. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/.html>>.

- López, Magdalena. *Desde el fracaso: Narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2015. Impreso.
- López-Calvo, Ignacio (ed). *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.
- López-Calvo, Ignacio. «Introduction.» *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*. López-Calvo, Ignacio (ed). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015. 1-16. Impreso.
- . «Roberto Bolaño's Flower War: Memory, Melancholy, and Pierre Menard.» *Roberto Bolaño, a Less Distant Star*. López-Calvo, Ignacio (ed). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015. 35-66. Impreso.
- López-Vicuña, Ignacio. «Malestar en la literatura: escritura y barbarie en "Estrella Distante" y "Nocturno de Chile" de Roberto Bolaño.» *Revista Chilena de Literatura* (2009): 199-215.
- Lukács, Georg. «Art and Objective Truth.» Lukács, Georg. *Writer and the Critic*. Lincoln: Authors Guild Backinprint.com, 2005. 25-60.
- . «El reflejo artístico de la realidad.» *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. Sanchez Vázquez, Adolfo (ed). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 95-104.
- . «Reportage or Portrayal?» *Essays on Realism*. Lukács, Georg. Cambridge: The MIT Press, 1981. 45-63. Impreso.
- . *The Historical Novel*. Londres: Merlin Press Limited, 1962. Impreso.
- . *The Theory of the Novel*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1971. Impreso.
- . «Realism in the Balance.» *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Leitch, Vincent B. (ed). New York: W. W. Norton & Company, 2001. 1041-1042.
- Liotard, Jean François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Manzoni, Celina (ed). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Manzoni, Celina. «Biografías mínimas/íntimas y el equívoco del mal.» *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Manzoni, Celina (ed). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 17-32. Impreso.
- . «Prólogo: la escritura como tauromaquia.» *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Manzoni, Celina (ed). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 13-15. Impreso.

- . «Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto.» *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Manzoni, Celina (ed). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 175-184. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel, 1986. Impreso.
- Marras, Sergio. *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2011. Impreso.
- Martínez Bonati, Félix. «El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo.» *Revista Chilena de Literatura* Noviembre de 1995.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. Impreso.
- Morales, Leonidas. *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.
- Moreiras, Alberto y Nelly Richard (eds). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. Impreso.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 1987. Impreso.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997. Impreso.
- . *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015. Impreso.
- Muniz, Gabriela. «El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño.» *Revista Hispánica Moderna* 63.1 (2010): 35-49. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2011. Impreso.
- O'Bryen, Rory. «Writing with the Ghost of Pierre Menard: Authorship, Responsibility, and Justice in Roberto Bolaño's Distant Star.» *Roberto Bolaño, a Less Distant Start. Critical Essays*. López-Calvo, Ignacio (ed). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015. 17-34. Impreso.
- Oliver, María Paz. «Digresión y subversión del género policial en Estrella Distante de Roberto Bolaño.» *Acta Literaria* (2012): 35-51.

- Olivier, Florence. «Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño.» *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Moreno, Fernando (ed). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011. 243.
- Palou, Pedro Ángel. «Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado.» *América Latina en la 'literatura mundial'*. Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed). Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006. 307-317. Impreso.
- Pauls, Alan. «La solución Bolaño.» *Bolaño salvaje*. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). Barcelona: Candaya, 2008. 338-354. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo. «Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis.» *Bolaño Salvaje*. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). Barcelona: Candaya, 2008. 11-32. Impreso.
- . «Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis.» Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 11-32. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1990. Impreso.
- Peña, Jorge. *La poética del tiempo: ética y estética de la narración*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2002.
- Pino Correa, Juan Carlos y Alexander Buendía Astudillo. «Escenarios y personajes de Roberto Bolaño en el entorno posmoderno.» *Alpha 29* (2009): 271-283. Impreso.
- Pizer, John. *The idea of world literature: history and pedagogical practice*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2006.
- Pollack, Sarah. «The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in The United States.» *TRANS- 5* (2008). Online. 17 de Julio de 2014. <<http://trans.revues.org/235>>.
- Postone, Moishe. *Tiempo, trabajo y dominación social: una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- Promis, José. «Poética de Roberto Bolaño.» *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Espinosa, Patricia (ed). Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Impreso.

- Ríos Baeza, Felipe A. *Roberto Bolaño: una narrativa en el margen*. Valencia: Tirant Humanidades, 2013. Impreso.
- Rodriguez, Franklin. «Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño's *Estrella Distante*.» *Revista Hispánica Moderna* 63.2 (2010): 203-218. Impreso.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: ERA, 1965. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Impreso.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Nueva York: Verso, 1992. Impreso.
- . «Misplaced Ideas: Literature and Society in Late-Nineteenth-Century Brazil.» *Misplaced Ideas*. Schwarz, Roberto. Nueva York: Verso, 1992. Impreso.
- Solotorevksy, Myrna. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville: Hispamérica, 2012. Impreso.
- . «Estética de la totalidad y estética de la fragmentación.» *Hispamérica* 25.75 (1996): 17-35. Impreso.
- . «Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy.» *Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Trevor Dadson, y otros. Birmingham: Centro Virtual Cervantes, 1995. 273-280.
- . «Roberto Bolaño: 2666.» *Aisthesis* 39 (2006): 129-134. Impreso.
- Trelles, Diego. «El lector como detective en "Los detectives salvajes" de Roberto Bolaño.» *Hispamérica* Año 34.100 (2005): 141-151. Impreso.
- Vallejo, César. «Literatura proletaria.» *Las vanguardias latinoamericanas*. Schwartz, Jorge (ed). México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 516-517. Impreso.
- Vidal, Hernán. «Derechos humanos y estudios literarios/culturales latinoamericanistas: perfil gnóstico para una hermenéutica posible (en torno a la propuesta de Pascale Casanova).» *América Latina en la "literatura mundial"*. Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 213-254. Impreso.
- . «Postmodernism, Postleftism, and Neo-Avant-Gardism: The Case of Chile's *Revista de Crítica Cultural*.» *The Postmodernism Debate in Latin America*. Beverley, John, José Oviedo y Michael Aronna (eds). Durham: Duke University Press, 1995. 282-306. Impreso.
- Vila-Matas, Enrique. «Blanes o los escritores de antes.» *Archivo Bolaño 1977-2003: Bolaño Archive 1977-2003*. Barcelon: Diputació Barcelona, 2013. 81-97. Impreso.

- Villalobos-Ruminott, Sergio. «A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature.» *Journal of Latin American Studies: Travesía* (2009): 193-205. Online.
- Volpi, Jorge. «Bolaño, epidemia.» *Bolaño Salvaje*. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds). Barcelona: Candaya, 2008. 191-210. Impreso.
- Wallerstein, Immanuel. *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004. Impreso.
- Williams, Gareth. «Sovereignty and Melancholic Paralysis in Roberto Bolaño.» *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2-3 (Diciembre 2009): 125-140. Impreso.