

2666:

HEDONISMO NARRATIVO PARA CONTENER EL CAOS¹

Álvaro Augusto Rodríguez S.

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

aroestudiantes@gmail.com

Recibido: 10 de abril de 2014

Aceptado: 3 de julio de 2014

Resumen

El presente artículo revisa la novela *2666* de Roberto Bolaño desde un enfoque hermenéutico, y presta especial atención a las decisiones formales del autor. Su estructuración general en cinco partes, separadas en el plano de la edición pero fuertemente interconectadas en los planos temático y formal, obligan al diálogo crítico entre las mismas. Al analizar tres recursos empleados por el autor en su escritura y cruzarlos con las isotopías presentes en la obra, se logra poner en evidencia un sistema narrativo eficaz que refleja la condición filogenética del objeto literario, así como la simbiosis de lo estético con lo ético.

Palabras clave: dosificación temática; fractalidad; respiración narrativa; puentes literarios; forma y caos; ética del arte.

Abstract

This article reviews Roberto Bolaño's novel *2666* from a hermeneutical approach and gives special attention to author's formal decisions. The extension of the novel and its overall structure into five parts, separated in terms of editing but strongly interconnected in thematic and form, require the critical dialogue between them. Analysis of three resources used by the author in his write (blocks of narrative, time management, character system) and its connection with the isotopies present in the work, reveals a effective narrative system that reflects the phylogenetic condition of the object literary as well as the symbiosis of aesthetics with ethics.

¹ El presente artículo está basado en el primer capítulo de la tesis *Exploración y análisis de la dicotomía intelecto-otra racionalidad en 2666 de Roberto Bolaño. La parte de Fate como zona narrativa de transito y la cuestión de lo visual en la novela*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Literatura, 2013.

Keywords: thematic dosage; fractality; narrative breathing; literary bridges; form and chaos; ethics of art.

La forma como ordenación del caos

En *2666*, *novela río* como la llamó su autor², *novela árbol* según uno de sus personajes³, los asesinatos de mujeres en Santa Teresa generan un tono, un ambiente y un aire narrativo que está siempre presente en la lectura; en algunos momentos como una nota sutil, en otros como presencia inquietante, y en otros como el torrente brutal e incontenible que vemos desde el puente construido por la narración. Para Bolaño la literatura es una herramienta que permite afrontar el abismo del caos que es la Historia: “los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal” (Swinburn 2006, 77). El reconocimiento y estudio del riesgo formal es esencial para acercarnos críticamente a la novela: “La maquinaria novelística funciona de la manera más clásica en tus libros [comenta Carmen Boullosa]: una fábula, una ficción convence al lector al mismo tiempo que lo hace cómplice de la demolición de aquello que el novelista re-cuenta con extrema fidelidad, utilizándolo como el telón de fondo (y la puesta en juicio) de su relato” (2002, 108). En respuesta a la idea de la escritora mexicana, Bolaño indica un lente especial con el que debemos acercarnos y estudiar su escritura: “Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden, o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio... la forma busca el artificio, la historia el precipicio” (Boullosa 2002, 108). Esta respuesta de Bolaño se integra, como veremos, a su visión del objetivo estético literario: una lucha por ordenar el caos, por encender el abismo con más que destellos, y sobre todo por crear puentes para que los lectores puedan asomarse al precipicio y comprender un poco más el mundo, la historia y el comportamiento humano.

Esta relevancia de la forma sobre el tema está presente de manera reiterada en los textos no literarios y en las declaraciones del chileno:

(...) lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que cambia, lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se

² En entrevista con Antonio Lozano, el autor comenta: “*2666* es una obra tan bestial que puede acabar con mi salud, que ya es de por sí delicada. Y eso que al terminar *Los detectives salvajes* me juré no hacer nunca más una novela-río” (Braithwaite 2006, 113).

³ Me refiero a la alegoría de la literatura como bosque, que le relata el ex-escritor a Archimboldi (982 ss.)

seque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la “dosis temática”, pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura (Swinburn 2006, 74-75).

La escritura en Bolaño es fracturada o episódica porque esa es la forma de la dosificación temática que requiere el espíritu del relato que se desea narrar. Este recurso del estilo afecta la novela al nivel de los micro-relatos y va aumentando su influjo hasta llegar al mega-relato. Ahora, cada una de las cinco partes, desde su título, ofrece el mismo sistema cuyo resultado final es el de la dosificación de los dos macro-relatos: la búsqueda del autor invisible y el florecimiento de cuerpos femeninos en los extrarradios de una ciudad latinoamericana.

Desde este enfoque crítico, prestar atención a la forma estudiando las estructuras como decisiones conscientes de su creador y arriesgando afirmaciones sobre la efectividad de esas decisiones se convierte en un objetivo válido. Para lograrlo, se efectuará un comentario general de orden temático-formal de cada una de las cinco partes que componen *2666*, para proponer un análisis de la función, en la unidad formal de la novela, de los bloques de narración, el manejo del tiempo, y el sistema de personajes. La propuesta concluirá con unas cuantas ideas sobre la estética de Bolaño.

Orden temático-formal

Como isotopía en la obra de Bolaño, la ficción se construye desde la búsqueda. En la primera parte de *2666* surge con el intento de cuatro críticos literarios por levantar las capas del tiempo y hacer surgir del pasado las partes complementarias, los restos sepultados de aquello incompleto que se posee en el presente. Lectores que descubren a un autor, y acceden al goce estético; la perturbación generada por la obra literaria transforma sus vidas. Así como los críticos tienen a su escritor fantasma (Archimboldi), también el protagonista de la segunda parte lo encuentra: se trata de Rafael Dieste, -intromisión de la historia dentro de la ficción⁴-, poeta y matemático cuyo libro *Testamento geométrico* el profesor chileno encuentra embalado del reciente viaje desde Barcelona, pero que sabe no le pertenece e intriga saber cómo llegó allí.

De nuevo la vida cuyo sentido está señalado por un libro, por la literatura, y también el reflejo de la historia de Hispanoamérica como trasegar de un lado a otro del océano: de un exilio a otro, de una acogida a una fuga. De un horror y un caos a otros cuyos testigos clave son los exiliados: Amalfitano, Dieste, Bolaño. Como en *La parte de los críticos*, en *La parte de Amalfitano* el autor utiliza el recurso de la permeación de la voz narradora en la voz del personaje que relata, o, para el caso, escribe: no leemos

⁴ Para ampliar la cuestión de las intromisiones de personajes reales en la ficción véase el libro de Carmen Bustillo (1995), *El ente de papel*. Sobre las transferencias entre historia y literatura véase “Re-presentig de past” de Linda Hutcheon (2005b); también de esta autora varias secciones de *A poetics of postmodernism* (2005a).

directamente las cartas de Lola a Amalfitano, leemos las cartas contadas, relatadas por el narrador omnisciente. Sus interferencias o intervenciones, en comparación con el de la primera parte, son menos agresivas, menos invasivas sobre la realidad que se relata.

La parte de Fate, al igual que la de Amalfitano, abre con una serie de interrogantes que se hace el protagonista; inicia con una escena oscura y misteriosa, como una pesadilla: el personaje rodeado de dolor y de fantasmas. Su historia se narra desde un futuro indefinido. Este es un relato sobre afro-americanos y mexicanos; sobre un periodista negro que viaja a México; un relato atravesado por el boxeo y la necesidad recurrente e inevitable de vomitar. La discriminación y persecución racial respira en toda *La parte de Fate*. También el conflicto social de clases: negros, blancos, indios, mestizos, “mejora de la raza”, comunismo, ku klux klan, Panteras Negras, antisemitismo, yihadismo: “¿Qué es lo que nos puede interesar de ellos? –dijo el jefe de sección. –La estupidez –dijo Fate-. La variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos” (Bolaño 2007, 372).

En algún momento durante la lectura de las primeras cincuenta páginas de *La parte de los crímenes* el lector atento reconoce el esquema narrativo concerniente al hallazgo, su estructura: aparición de un cadáver, descripción forense, información asociada a la víctima, imágenes, abandono del cuerpo; mensaje que escandaliza por su distancia, incluso indiferencia, ante la destrucción. Integrados en distintos niveles, relatos paralelos que funcionan como telón de fondo y escenografía para que ocurra la aparición de un cuerpo. Luego de treinta o cincuenta páginas más el lector podría cuestionar su rol: ¿Acaso el morbo de ser testigo directo lo convence de no apartar la mirada? ¿Las dosis de brutalidad que presenta el autor son aceptables y no sobrepasan el límite del hastío o la náusea? En conversación con Demian Orosz, Bolaño habla sobre la escritura de una manera particular: “El problema es que muy poca gente sabe leer la escritura de los suicidas y en cambio mucha gente está convencida, entusiasmadamente convencida, de conocer la escritura de los asesinos” (2006, 122-23) ¿Es el cuerpo de la víctima la escritura del asesino? ¿Nos está diciendo Bolaño que los detectives y el lector seguirán convencidos de poder hacer algo con el mensaje que el cuerpo muerto manifiesta en toda su potencialidad? En *La parte de los crímenes* la estructura narrativa pretende que el lector intente resolver el misterio, para que descubra que hacerlo es imposible; es más, para que concluya durante la lectura que descubrir al criminal no es objetivo inteligente de la misma. La repetición, el discurso forense, llevan a la ilusión de comprensión, de resolución, y poco a poco a la frustración. El sentido y el conflicto de la narración se van moviendo hacia otros lugares; esta no es una novela negra. Puede ser leída como parodia del género negro, pero hacerlo la empobrece.

Al entrar en la quinta y última parte de la novela, el lector puede tener emociones y expectativas encontradas: ¿cómo continúa estilísticamente una obra que ha dejado todo sobre la mesa en las partes anteriores y en especial en la cuarta? ¿Cuál será la novedad en lo relatado y en su forma de relatarlo? La promesa del título, *La parte de*

Archimboldi, que se asume cumplida por Bolaño, redirige la atención del lector a la primera aventura: descubrir y acompañar al autor invisible en su camino hacia el desencuentro con los críticos. Sin embargo, no hay búsqueda; no hay línea detectivesca: ni hallazgos que se vuelven pistas, ni vacíos, ni lagunas informativas. Sólo el relato de la vida del escritor. El tono de las primeras páginas parece el de una biografía picaresca, una caricatura. La quinta parte se presenta como novela de formación o Bildungsroman de un héroe barroco. ¿Bolaño quiere construir a su autor ficcional como una figura de leyenda más que como un autor real? ¿Cuándo deja de ser uno para volverse otro? ¿*La parte de Archimboldi* está en otro plano de la ficción en donde los eventos se justifican por sí mismos y no por su relación y cohesión con lo que está en su entorno? Una violenta ironía puede proponerse en el tono escogido: relatar la Europa en guerra y decadencia desde una escenografía fabulesca no deja de ser transgresor. En especial si lo que se espera es todo lo contrario.

Bloques de narración

El soporte estructural escogido por Bolaño para *2666* es el que Vargas Llosa denominó *vasos comunicantes* (2011): un conflicto general que va dejando aflorar, aparecer o encontrar⁵ nuevos conflictos, conectados todos entre sí, aportando densidad narrativa y complejizando el universo ficcional con nuevos personajes y nuevos eventos. Así pues, tenemos, en *La parte de los críticos*, un relato base, la búsqueda del autor invisible, que adquiere forma de rizoma para conectar cuatro bloques narrativos y 27 historias.

El primer bloque trata la fascinación por la literatura, las reacciones fisiológicas y mentales ocasionadas por ésta. El segundo la academia: se relata el periplo de los críticos por Europa en eventos académicos sobre la literatura y poco a poco sobre el autor de culto. El tercero podría llamarse *el proceso hacia la obsesión*: desde los primeros comentarios sobre el deseo por saber de Archimboldi, por verlo, hasta el viaje a San Teresa. La primera parte se cierra con un cuarto bloque constituido por la llegada a Santa Teresa, en donde dos de los protagonistas quedarán en un estado de letárgica inmovilidad, condenados a la indecisión, a la vida básica; es el final de la búsqueda, o la aceptación de la absoluta imposibilidad de terminarla; esta verdad se instaura como anticipo y preparación a las partes dos, tres y cuatro.

Las cinco partes que conforman *2666*, cada una con un manejo particular, se rigen por la norma de la *dosificación temática*. Aplicada a la estructura propuesta para *La parte de los críticos* permite las siguientes afirmaciones: si asumimos que la idea narrativa central es la *historia de la ausencia-invisibilidad de Archimboldi: la nada*, entonces se aprecia cómo esta se esparce por 27 micro-relatos que Bolaño crea como

⁵ Para Donoso Macaya “2666 pone en evidencia aquella relación fundamental que existe entre los modos de ordenamiento de la ficción y los posibles modos de aparición” (2009, 131).

pequeños cauces, otras tramas que a su vez va dosificando. El resultado es una obra poliédrica o fractal⁶, como la bautizó el crítico español Ignacio Echevarría (2008), en la que resalta el placer como fuente y luz. El placer de la escritura que se puede reconocer en la selección de la voz narrativa, en el uso del sueño como potenciador ficcional, en la isotopía del viaje y de la búsqueda de lo bello. Y a su vez el placer de la lectura que se activa como reflejo del placer que sucede en la ficción y como reacción a los atisbos del abismo, del caos y del horror.

Podemos proponer que *La parte de Amalfitano* inicia con una suerte de introducción que ubica al protagonista en un espacio ajeno; el silencio como ambientación para la memoria activará la reflexión y el surgimiento de la realidad otra. Luego de los trazos básicos para caracterizar al personaje, la realidad ficcional salta a otro tiempo y a otro lugar para presentar a Lola, la mujer del chileno. El relato abandona a Amalfitano como si él fuera prescindible en la historia de su propia vida. Con esto un primer bloque de narración estaría conformado por dicha evocación: la historia de Lola. Se trata de otro relato de viajes estructurado por la memoria de la lectura que, de las cartas de Lola, hace Amalfitano; no en Santa Teresa, sino en Barcelona. En medio del primer bloque aparece una muy breve imagen para recordarle al lector cuál es el punto de origen de toda la analepsis; un vínculo trans-temporal gracias a una frase: imagen de Amalfitano en su soledad y regreso a la lectura de las cartas de Lola y de allí a su viaje.

Con la misma intención narrativa, entre el primero y el segundo bloque hay una suerte de exordio un poco brechtiano, si se quiere, que permite el tránsito eficaz y ágil hacia el presente de la narración: Santa Teresa-Amalfitano: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar” (Bolaño 2007, 239). La narración deja marchar a Lola y propone como segundo bloque la aparición del *Testamento geométrico*, el intento por integrarlo a la realidad racional y su final como *ready made*. Este bloque se puede dividir en tres momentos: primero el repaso de la vida y obra de Rafael Dieste, poeta español que escribe sobre geometría; seguido por la búsqueda del origen imposible del libro como objeto cultural; para concluir con la aparición de los dibujos geométricos que ya no intentan explicar la presencia del libro en Santa Teresa sino la realidad misma y en particular la realidad percibida por Amalfitano. Un tercer bloque de narración es el del tiempo anulado; el del ostracismo al que se condena Amalfitano: vivir de los recuerdos y luchar contra una realidad brutal sólo con un libro de geometría y un cordel, el tiempo de las reflexiones del filósofo encallado en Latinoamérica.

El cuarto bloque presenta la alteración de la frágil e inestable realidad del profesor de filosofía causada por la aparición de la voz de la realidad otra; la cercanía de la locura. Es a partir de la inmovilidad de los bloques anteriores que la incursión de la

⁶ En su libro *La era neobarroca* (1987), Omar Calabrese dedica una sección (“Desorden y caos”) a la presencia de las formas fractales en la cultura del siglo XX. Su contextualización es mucho más amplia que la presentada por Ignacio Echevarría en “Bolaño extraterritorial”. *Bolaño salvaje*. 2008.

voz de “fuera” adquiere fuerza y marca el relato. Igualmente, dentro de este último bloque de *La parte de Amalfitano* surge la lectura de la obra de Lonko Kilapán en una suerte de digresión para mostrar la versión de la “historia descompuesta” de Chile; una resonancia del Chile del horror de la historia violada y desmembrada. Se trata de una constatación desde ojos académico-filosóficos de la rajadura de la racionalidad, de la presencia de lo otro. Si hay algo que se busca en esta parte, eso es la comprensión: del pasado de un libro, de la última etapa en el recorrido físico por el mundo, por la soledad, de la resistencia increíble de la sensatez sobre el delirio, de la historia de la violencia y la violación a la realidad y a la historia.

La parte de Fate es una novela de carretera, su esencia está en el movimiento constate de su protagonista; quizá la pesadilla consista para él en la inmovilidad. Comprender su estructura requiere hacer el reconocimiento del movimiento o los movimientos que realiza Fate. Podemos afirmar que esta parte tiene dos bloques de narración: los recorridos en Estados Unidos y los recorridos en Santa Teresa. En el primero los movimientos son lineales, avanzan en progresión espacial. En cambio en Santa Teresa van y vienen, desde el motel de Fate, el punto más alejado del abismo, hasta el hotel del centro de Santa Teresa y el pabellón de boxeo; como un péndulo que pasa una y otra vez por bares y lugares delirantes o llenos de sombras y dudas, hasta que logra su mayor amplitud en la cárcel de Santa Teresa, para salir de la zona y terminar fuera del abismo, al otro lado de la frontera.

El protagonista efectúa movimientos espaciales y movimientos actanciales⁷. Algunas veces coinciden y un movimiento espacial es producido por uno actancial o viceversa: luego del viaje a la casa de la madre muerta, surge la mención al deceso violento del periodista deportivo de *Amanecer Negro* que determinará el cambio radical en la existencia de Fate: el viaje a México. Pero antes, un movimiento actancial lo lleva a Detroit para entrevistar a Barry Seaman, fundador de los Panteras Negras; con él se activarán vasos comunicantes, y surgirán relatos insertos cuyo fin, tal como en las partes anteriores, será enriquecer la historia no sólo temáticamente sino también en el plano ético y estético. Durante su camino hacia Santa Teresa se activa la metadiégesis con a) la breve mención a una norteamericana desaparecida, un reportaje que sólo los lectores presencian por televisión pues Fate está dormido, y b) el no tan breve relato sobre Antonio Ulises Jones, un viejo negro de Brooklyn único miembro activo de la última célula comunista de esa ciudad. Bolaño no olvida el juego de transgresión metaficcional y hace que Fate compre al día siguiente de su sueño con Ulises Jones un libro que él le había regalado, y del que más adelante leeremos algún pasaje junto al protagonista. Como último movimiento del primer bloque, Fate se aleja de Estados Unidos y entra en

⁷ El uso del término “actancial” en el presente trabajo se aleja un poco de la propuesta estructural de Greimas, pero mantiene su sentido semántico; al proponer movimientos actanciales en los itinerarios del personaje quiero hacer evidente que están constituidos por “actantes”, en su mayoría externos a él.

México de noche, en plena oscuridad, como se entra a un espacio totalmente nuevo y desconocido, con ingenuidad, con precaución pero con ceguera.

Al terminar el viaje de ida la sensación de incertidumbre se profundiza. Dentro del constante divagar del protagonista, detenido sólo por los momentos en que duerme, encontramos algunos relatos insertos; los dos más significativos, la narración de la película desconocida de Robert Rodríguez y la historia de amor entre Rosa Amalfitano y el periodista Chucho Flores, esta última contada por ella a Fate; este micro-relato permite algo que permitieron ciertas historias de la primera parte: relatar una anécdota por el lujo y el placer de hacerlo y enriquecer la obra sembrando en el lector la semilla de una idea estética. Para el caso, una de las más importantes propuesta formales de toda 2666: la idea del *movimiento aparente*.

Desde la primera línea de *La parte de los crímenes* el autor marca el tono de la narración: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (2007, 443). En este cuadro de apertura la brutalidad contenida inevitablemente en la *relación forense* aun no aparece; lo hará en el siguiente, todavía de manera muy sutil. Bolaño cuida el nivel y la cantidad de información que entrega al lector en este primer hallazgo y al mismo tiempo señala el foco con que se debe avanzar en el horizonte de expectativas: la pérdida de humanidad no sólo es evidente en el crimen, también en lo que las instituciones sociales hacen de él. Se trata de un acierto en la estrategia de la *dosificación temática* y en el *color* del relato que podemos dividir en cuatro momentos: a) humanizar, para b) deshumanizar, y a continuación c) insertar el hallazgo en la realidad racional, cerrando con una violencia de otra categoría al d) congelar el horizonte de expectativas y paralizar la memoria por medio de la indiferencia y el vacío.

Durante toda la novela, la separación espacial de párrafos es utilizada para realizar cambios en el tiempo, en el lugar, en la focalización o en la diégesis; cómo Bolaño emplea este recurso varía ligeramente entre una parte y otra; a manera de los fundidos del cine, por ejemplo, permite una breve reflexión sobre lo leído y una breve respiración en el proceso de recepción de la obra. En la cuarta parte esta respiración va a ser fundamental para que la narración mantenga su ritmo y permita que el lector pueda ver el horror desde el puente de la forma sin abandonar la observación; es esta estructura de cuadros o escenas y su manipulación lo que permite que en la lectura se camine siempre al borde del abismo sin sentir que la propia integridad está en riesgo.

En espera del hallazgo de un cuerpo, la narración dosifica otros temas y otros relatos, condicionados todos por una rigurosa revisión cronológica: el lector se encuentra ante un derroche narrativo de múltiples historias que suceden en la puesta en escena abismal que es la ciudad de Santa Teresa. Doscientos cincuenta cuadros narrativos en donde los ochenta y cuatro hallazgos o florecimientos son relatados como un reporte forense que termina en la nada; la estructura mencionada, *-a), b), c), d)-*, presenta sutiles variaciones, pero su esencia se mantiene a lo largo de toda la narración.

Las demás historias no sólo cumplen la función de espaciar los cadáveres y su fría descripción, sino también conformar universos ficcionales propios que, gracias a su comunicación con el río, logran que la experiencia estética sea compleja y totalizante.

Podríamos plantear entonces, según el ritmo de los florecimientos y el avance de los micro-relatos, tres grandes momentos. El primero está caracterizado por el desarrollo de personajes y por los procesos de investigación que avanzan paralelos al descubrimiento de las muertas. Este es el bloque de lo policial; de esta manera los florecimientos representarán una suerte de oleaje en donde el rumor es continuo sin que el mensaje de violencia incontenible sea permanente. El segundo gran bloque es el de la cárcel; el de la anulación de la humanidad por causa del encierro: vista al agujero negro que la periodista de *La parte de Fate*, Guadalupe Roncal, describió como “una mujer destazada, pero todavía viva” (379). Los registros forenses parecen quedar a un lado para que se cuente el relato triunfal del detective Epifanio Galindo y su captura del principal sospechoso, el frío e intimidante Klaus Haas. Treinta cuadros narrativos sin cadáveres en el desierto podrían indicarle al lector que se ha capturado al monstruo. Un alivio que no lo prepara para la nueva gran ola de hallazgos; luego de visitar el horror carcelario, el lector, como los pobladores de Santa Teresa, encontrará los asesinatos a mujeres mucho más abismales, incontrolables; la evidencia del caos de la historia. Bolaño parece llevarlo al límite de su resistencia estética.

El último gran bloque de *La parte de los crímenes* repite la misma estructura de cierre que Bolaño ha utilizado en las partes anteriores: alternancia de historias y voces, su firma estilística. Cada uno de los cuatro relatos, -la cárcel, la desaparición, la visita, la indagación-, avanza y cede su turno a uno de los otros tres o a un florecimiento. Esta yuxtaposición se mantendrá hasta el final agregando fluidez y levedad a la narración; el rumor del río de la historia, una vista al abismo que avanza. Y la búsqueda.

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

Por último, con *La parte de Archimboldi* se presenta un relato de formación: los orígenes, la familia, la infancia y los hechos que hicieron de Hans Reiter un ser especial, un escritor de obras maestras. Acompañamos al personaje desde su nacimiento hasta su invisibilidad a través de su infancia, su juventud, el horror de la guerra y su formación

estética. Cinco bloques a los que se debe agregar un sexto y último que pretende hacer puente con los relatos de las cuatro partes anteriores. Este último claramente quiebra la forma elaborada hasta ese momento y se puede leer como una evidencia del carácter inacabado de la novela. El primer bloque narra una realidad fabulesca e idílica, inocente sobre una tierra aún no destruida. El segundo es el de la ciudad y los anuncios de la guerra; el tono se distancia de lo fabuloso y regresa ligeramente al universo literario bolañiano: “(Hans) se asomaba a las grandes ventanas de la sala desde la que se contemplaba el amanecer que se deslizaba como una ola por la ciudad ahogándolos a todos” (833). En esta quinta parte el espacio es el eje que permite el desarrollo de la narración. Más que la movilidad a través del espacio, como en *La parte de Fate*, se trata de cómo el espacio afecta y transforma al protagonista.

En el tercer bloque, el de la guerra, el lector se encuentra con un despliegue de conocimientos sobre las escaramuzas, los avances, la formación de los ejércitos, el nombre de los comandantes, las técnicas y estrategias de ataque y defensa; Bolaño jugando a recrear la guerra. El autor vuelve a trabajar con la estructura de *vasos comunicantes*: la narración lineal, anecdótica y plana comienza a presentar y desplegar relatos que surgen del cauce central; relatos de locura, muertes, espera, horror y voluntad en medio de la guerra. Encontramos quince que, como en las partes anteriores, enriquecen la trama y potencian la propuesta ética y estética de la novela. Así, surge el hallazgo de los cuadernos del judío ruso B.A. Ansky que contienen a su vez otras historias. Con este hipotexto ficcional se tiende un puente entre el tercer y cuarto bloque, y acontece una suerte de transformación espiritual y cultural en el protagonista. La principal metadiégesis presente en los cuadernos de Ansky es la de Efraim Ivánov: la amistad y la genialidad, la falsedad y el plagio en la literatura. Historia de la persecución al pensamiento libre en la Unión Soviética cuyo final es la anulación.

El tercer bloque finaliza, terminada la guerra, con la confesión del criminal Sammer en el campo de prisioneros al que conducen a Hans Reiter. El relato de Zeller-Sammer, funciona como reflejo y espejo de los crímenes de Santa Teresa, y de lo cotidiano en medio del horror del caos que aplasta a la sociedad. Bolaño insiste en toda la novela, y podemos decir que en toda su obra, que el horror que no se puede comprender tampoco se puede nombrar, que la experiencia de la violencia es inefable y que sólo se pueden referir sus síntomas o sus consecuencias: la distancia y frialdad de Sammer mantiene lejos del relato a las víctimas. Al igual que con los crímenes de Santa Teresa, no somos testigos del momento de la aniquilación de judíos, sólo de aquello que viene después: el cuerpo y lo que dice, las afectaciones en el entorno, algo que sobrepasa cualquier intento por evitar la locura; el reflejo de los florecimientos de Santa Teresa se presenta con un espejo averiado que deja ver la otra cara, la zona negra de la realidad otra: “Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. Déjelo. Tápelo. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de *no encontrar*” (956).

En el cuarto bloque de esta quinta parte, Hans se convierte socialmente en Archimboldi. La narración inicia con el deambular de Reiter por Colonia, su relación con Ingeborg y sus inicios como escritor, y sigue después con la historia de la publicación de sus novelas, las dificultades, sus editores, la recepción. La narración caerá nuevamente en lo inverosímil: una vieja bruja orienta a Reiter, le sugiere el cambio de nombre, y le regala libros y una chaqueta memorable. A partir de esta anécdota todo vuelve a un cauce lleno de gratuidad y facilismo narrativo. Una biografía desalentadora de Hans Reiter; la leyenda del escritor. Tal vez Bolaño quiere compartir con sus lectores que la clave humana de la literatura está en la lectura y no en la escritura.

Manejo del tiempo

Libertad y contención temporal conforman el oxímoron propuesto por Bolaño para 2666. Un mega-relato que ilumina, antes que cualquier otra cosa, el hallazgo: objeto (libro), tiempo (1980) y espacio (París); y que desde allí abre el panorama narrativo posible hasta un inalcanzable e improbable siglo XXVII. Magnitud que conducirá al relato hacia la *irregularidad* como isotopía temporal: en *La parte de Archimboldi* se recorren ochenta y tres años en los que encontramos dos ritmos temporales; la narración en la cuarta parte de la novela cubre cinco años de crímenes, desde enero de 1993 hasta la navidad de 1997; los movimientos que hace Fate ocupan ocho días, cuatro en Estados Unidos y cuatro en México; *La parte de Amalfitano* comienza y termina en 1995, es más, lo relatado cubre tal vez un mes, unos días más, unos días menos; *La parte de los críticos* abarca aproximadamente 18 años de la vida de los cuatro protagonistas. Entonces, la libertad narrativa consiste en la desfachatez frente a la estructura social del tiempo; la ironía surge cuando la obra toda hace del deterioro inexorable uno de sus protagonistas.

En *La parte de Fate* la narración se activa desde dos referencias temporales: la edad del protagonista y la muerte de la madre. Los hechos están enmarcados por la mención al 9/11 y a la muerte de Sergio González, el periodista que más conocía de los asesinatos en Santa Teresa y que duró siete años investigando; el diálogo con los acontecimientos que componen *La parte de los crímenes* permite ubicar todo el relato en el siglo 21, incluso en el año 2004, llevando al lector a la zona temporal más alejada de toda la novela; relato futurista que si se piensa en relación a los crímenes en Santa Teresa destruye cualquier refugio para el bien, la esperanza y la salud mental.

Para el protagonista de *La parte de Amalfitano* la existencia deviene en parálisis. Como ya se mencionó, luego de presentarlo en su inacción, en su nostalgia, la narración hace una analepsis a España, a la historia de Lola quince años atrás. El relato aprovecha, a partir de esa analepsis, el juego como posibilidad infinita: una de las cartas de Lola nos envía, con un nuevo salto, hasta un pasado inexistente unos cuantos años antes de su relación con Amalfitano. Un relato que contiene otro relato apócrifo; un vaso

comunicante a otra dimensión de realidad. Con el hallazgo del libro de origen imposible, la narración avanzará cronológicamente e irá intercalando o insertando, en una metalepsis de artesanía, analepsis y digresiones. Concluida la historia de Lola, el tiempo transcurre lento, apacible, peligrosamente tranquilo sobre esas primeras semanas de Amalfitano en Santa Teresa.

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

El narrador sigue con rigurosidad el avance cronológico registrando mes a mes los florecimientos de los cuerpos o, en los pocos casos, la buena nueva de que no hubo hallazgos, o, con una sutil y dolorosa ironía encubierta de formalidad, que en un mes hubo otro tipo de crímenes, los sociales, los del folklor, los que dan el color local a una ciudad latinoamericana como Santa Teresa. El final de esta cuarta parte de la novela deja un tiempo abierto al cerrar con la imagen de un oscuro abismo que es vencido y superado gracias al sonido de la risa. ¿Bruma dionisiaca⁸ como triunfo de la vida sobre el río inclemente del tiempo?

Este río, en *La parte de los críticos*, enfrenta muy pocos obstáculos: una serie de yuxtaposiciones en la presentación de cada uno de los cuatro protagonistas oscila entre 1976 y 1993, y tiene como referente las lecturas y traducciones hechas a la obra de Archimboldi; una serie breve de analepsis que llevan al lector hasta 1949 para mostrar a

⁸ “Esta es la ecuación [le revela en sueños Boris Yeltsin al profesor Amalfitano]: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego” (291). Pero, ¿qué resuelve esta ecuación? Evita que la vida “se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío” (291) En la obra de Bolaño la vida se arma contra la historia.

un joven Archimboldi refundido en el anonimato de los sin fama y desde allí hasta el lejano 1927 (o 1928) para ilustrar el derroche latinoamericano encarnado en un pequeño gauchito que pudo asesinar a una alemana adinerada. Por otro lado, algunas de las 27 historias son micro-relatos del pasado lejano o cercano, concreto o indefinido de uno u otro personaje, vasos comunicantes y fuente de narración. No hay anticipaciones; la tensión no se logra a través de la indagación sino del conocimiento progresivo de lo buscado. En Latinoamérica los personajes entran junto con el tiempo en el caos: el relato también se hace poliédrico en el discurrir temporal, simultáneo, indefinido. La memoria desaparece en Santa Teresa, sólo hay presente y fractura.

En *La parte de Archimboldi* la lectura se encuentra con una época anterior a la moderna, para que la guerra lo cambie todo; el crecimiento de Hans ocurre en un lugar fuera del caos de la historia del siglo XX. El relato inicia en 1918 y va saltando, haciendo grandes elipsis a medida que el niño Reiter crece. Un primer ritmo se establece desde el nacimiento de Hans hasta la muerte de Ingeborg; en éste los avances presentan cierta regularidad. Con el segundo ritmo se narran los años de creación y afianzamiento de la obra de Archimboldi: el abrupto paso del tiempo implicará escenas de encuentros y avances radicales. Dentro del primer ritmo, que contiene al bloque narrativo de la guerra, el tiempo del relato central parece cesar gracias a que el personaje llega a la inmovilidad durante su lectura de los cuadernos, lo que genera a su vez la yuxtaposición temporal de la historia del soldado convaleciente Reiter y el escritor invisible Ansky. En la historia de los cuadernos de Ansky el tiempo de la escritura se va acercando al tiempo de la lectura hasta hacerse uno; este momento no perfecto pero sí cercanísimo señala el fin de la vida; y la decisión en Reiter de hacer una nueva, la propia, la del escritor-creador.

El último relato de la novela fractura el tiempo: con Lotte, hermana de Archimboldi, regresamos aproximadamente sesenta años y vamos siguiendo el crecimiento y las vicisitudes de la hija de los Reiter y madre de Klaus Haas, también en escenas que pretenden contener grandes bloques temporales hasta el momento en que ella descubre que su hijo está preso en Santa Teresa; con este contacto entre las tercera, cuarta y quinta partes el avance cambia de ritmo y va año por año hasta conectarse con la historia de Archimboldi en los albores del nuevo siglo.

Sistemas de personajes

El primer vínculo con las mujeres asesinadas de Sonora sucede en 2666 por la lectura de un artículo periodístico; sin embargo su lector “Una hora después ya había olvidado por completo el asunto” (64). Los dos viajeros que zozobran en la realidad rasgada de Santa Teresa, Pelletier y Espinoza, se enteran de las muertas en medio de una juerga. En la memoria de Espinoza se puede percibir la desmesura que constituirá la cuarta parte de la novela: “el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían”

(181). Esta información también se diluirá en el tiempo y la realidad: “Cuando salió del baño no había nadie, sólo el ruido de la música del bar que llegaba ligeramente atenuada y un ruido, más bajo, espasmódico, de cañerías. ¿Quién nos trajo de vuelta al hotel?, pensó” (182).

En *Amalfitano* hay tres menciones a los crímenes: la primera como argumento tranquilizador para su hija, y justificación de la sensatez del *ready made*: “los vecinos van a creer que estás loco. ¿Los vecinos, los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias?... no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel” (251-52); la segunda en un diálogo entre la profesora Pérez y el chileno: ella le recuerda el “modus operandi” de las muertes para que se tranquilice un poco con respecto a los peligros que corre su hija; la tercera surge de la voz de la realidad otra: “Y también has pensado en tu hija... y en los asesinatos que se cometen a diario en esta ciudad... pero no has pensado seriamente si tu mano realmente es tu mano” (268).

Las muertas de Santa Teresa cuya presencia ha palpitado desde el inicio de la novela, arriban a la tercera parte de manera contundente y preparan al lector para la experiencia de lectura de la cuarta. Es el periodista Chucho Flores quien explica a Fate el asunto de los crímenes, y marca esa realidad con una metáfora brutal: “Florece... Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo... Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje” (362). ¿Una huelga contra el aburrimiento? ¿Contra el desierto del aburrimiento? ¿La huelga del *ennui*⁹ contra la realidad monótona, zumbada?: “¿Hay un solo asesino? –Preguntó Fate. –Eso dicen... Hay algunos detenidos. Hay casos solucionados. Pero la leyenda quiere que el asesino sea uno solo y además inatrapable” (363).

El final de *La parte de Archiboldi* presenta a Lotte Reiter teniendo sueños asociados a los crímenes; funcionan como recurso para caracterizar a un personaje poco importante cuya intervención no dejará de ser episódica: Cuando Lotte se entera que su hijo está acusado de asesinar mujeres y preso en Santa Teresa, sueña “por primera vez después de mucho tiempo con su hermano. Veía a Archiboldi caminando por el desierto, vestido con pantalones cortos y un sombrero de paja, y alrededor todo era arena, dunas que se sucedían hasta la línea del horizonte. Ella le gritaba algo, le decía deja de moverte, por aquí no se va a ningún sitio, pero Archiboldi se alejaba cada vez más, como si quisiera perderse para siempre en esa tierra incomprensible y hostil” (1100).

⁹ El concepto *ennui* cuyos orígenes se remontan a Pascal y que se potencia con Baudelaire y el simbolismo francés, se utiliza desde el lente de George Steiner.

En la cuarta parte las mujeres muertas son el cauce de la diégesis. Los demás personajes -el penitente endemoniado, Lalo Cura como guardaespaldas y como policía, Harry Magaña y Miguel Montes, Juan de Dios y Elvira, Florita Almada y sus premoniciones, los creadores de la película *snuff*, Epifanio y su captura de Klaus Haas, la cárcel, Sergio González, la madama Kelly y su desaparición, la poderosa y cínica diputada Liévano, Albert Kessler y su lectura profesional a los florecimientos-, sostienen *La parte de los crímenes* y dejan ver que la novela toda está condenada a presentar y seguir búsquedas; se trata de una narración que sigue a los seguidores de pistas, a los buscadores en sus intentos desafortunados por llegar a un final. El cuerpo dañado como protagonista absoluto y sus historias de florecimientos y memoria fugaz, no puede comentarse, ni agruparse, ni jerarquizarse pues hacerlo implicaría la eliminación de su fin estético, esto es, su carácter de unicidad; así lo señala Donoso Macaya: “La metodología del mal que Bolaño elabora en 2666 reproduce la forma serial de los crímenes a la vez que refuta esa serialización” (2009, 138); la narración misma configura la imposibilidad de decir esos hallazgos con otras palabras sin modificar su sentido y su mensaje; como la poesía. Lo más acertado es leerlos y asomarse al abismo y al horror desde el puente tendido por la obra de arte.

Los personajes estarán todos vinculados a las muertas: el caso del “penitente endemoniado” da entrada al primer detective del relato, Juan de Dios Martínez, un policía silencioso que encuentra el dolor del amor en Elvira Campos, la directora del manicomio de la ciudad. Su relación permite proyectar un personaje femenino que no se entrega a las debilidades establecidas por la cultura y que existe por encima del terror y el sometimiento. Otros tres detectives protagonizan micro-relatos de *La parte de los crímenes*. El primero es Lalo Cura, quizá el personaje más interesante y extraño de todos los satélites del sol negro que es Santa Teresa; este joven salvaje pasará pruebas de vida y terminará siendo el único capaz de comprender el modus operandi de los asesinatos, así como la imposibilidad de resolverlos. Los mundos del narcotráfico y del horror policiaco serán recorridos por este pequeño héroe del abismo. El segundo detective es Harry Magaña. Un visitante en el centro del horror que se perderá para siempre; con él la narración adquiere un tono sigiloso de novela negra; sus movimientos en soledad permitirán que el relato visite lugares sórdidos y realce el valor de la lealtad. El tercero es Epifanio Galindo; sus sospechas y acciones llevarán a la captura del sobrino del escritor Archiboldi. Su breve protagonismo dentro de la parte cobra importancia al conectarse con el relato de Lalo Cura. Los tres, al igual que Juan de Dios Martínez desaparecerán de la narración, arrastrados por la vorágine forense y la necesidad que domina al relato de avanzar hacia adelante en un tiempo implacable que todo lo debilita y borra. El detenido, Klaus Haas, será el habitante del horror; su presencia poderosa, su risa ante la certeza del movimiento aparente que es su realidad, llevará al relato hacia la inhumanidad del encierro. Klaus y su historia, la que más cuadros narrativos ocupa en comparación con las demás, condensa el mal en un solo espacio y una sola persona; las acciones que comete y los actos que presencia pueden

constituirse como la brutalidad literaria narrada con un estilo superior; Bolaño heredero de Vargas Llosa.

¿Cómo están diseñados estos personajes? ¿Los acompañamos en sus conflictos espirituales? ¿O, por el contrario, los acompañamos en sus conflictos externos? Notaremos, por ejemplo, que los críticos de la primera parte son el resultado de sus deseos y de sus logros: luego de pasar por una etapa de formación intelectual y académica, -este es el inicio de la obra-, parten en el viaje del descubrimiento, del amor y la obsesión por la fama. Ellos son lo que logran hacer con y del mundo. Los cuatro giran alrededor de la obra, de la literatura, pero sus mecanismos de movilidad no son los mismos; las diferencias en la visión de mundo son las diferencias en la lectura: “Para ella la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier” (22). En el desarrollo de la diégesis cobra importancia la figura del traductor como descubridor y promotor de la obra de arte; juntos dan vida al quinto personaje: el escritor misterioso, escondido, oculto, del que todos hablan y nadie conoce. Luego de su viaje al nuevo corazón de las tinieblas, en el final del relato, Pelletier se refugia en la lectura; allí encuentra a Archiboldi; Espinoza se refugia en el sexo, una suerte de amor libre, y Norton, la medusa, se refugia en la paz de agonía de Morini, un sabio inválido. Desde Europa ella escribe y relata una fugaz revelación: en Londres, en la galería en la que se exhibe la obra del automutilado Edward Johns se entera de la muerte de éste; su sorpresa hace que una pareja de asistentes la miren extrañados como si ella fuera “un cuadro viviente (e inacabado) que de pronto se entera de la muerte de su pintor” (195). ¿En qué lugar, en qué bar de todos los creados en 2666 ella y otros personajes podrían enterarse de la muerte de Bolaño?

¿Qué es Amalfitano? ¿Es el nombre perfecto para el personaje chileno que parece varado, encallado en las orillas del desierto de Sonora? Ya desde su aparición en la primera parte de la novela el profesor chileno se enmarca dentro de un mínimo grupo de relegados cuya única dignidad está en la preservación de su espíritu crítico intransigible. La desgracia del chileno que se siente fuera de la realidad habitando el centro del caos. ¿Es este el personaje ideal para la aparición de la realidad otra? El diálogo consigo mismo al inicio de su relato presenta a un personaje aislado, sin interlocutor en su realidad filosófica. Lola, la madre de Rosa, es el negativo, el sol negro que ilumina a Amalfitano y da forma a la sombra que es. Tenemos, de nuevo, la idea de Bolaño sobre el negativo y la “imagen real”, sobre las sombras y los cuerpos iluminados. Tal parece que en la sombra está el sentido, o al menos la ausencia de apariencia, de caos.

¿Qué es Fate? ¿Quién es Fate? Es destino, fatalidad. Esto lo instala dentro de la propuesta estética y filosófica del autor: el personaje Fate no puede sino vivir fuera de la forma, en el azar absoluto, en el desconocimiento de la victoria de la obra de arte sobre la historia, sobre la trama y sobre el caos. Quizá de ahí que esta parte tenga tantos

vínculos con la filmografía de David Lynch. Fate no se llama así al inicio del relato. Se llama, y el narrador es quien lo dice a manera de aclaración, Quincy Williams; vive y trabaja en Nueva York; su madre se llamaba Edna Miller y será una figura ausente cuya nostalgia recorre la narración; Fate llevará esta idea emocional, la de la pérdida de la madre, a todas partes. También llevará a todas partes sus problemas con la comida, con el aparato digestivo: vómito como forma de reacción ante la muerte; tal vez.

Fate es pura incertidumbre: “sólo percibo experiencias prácticas, pensó” (399). Desde él y a través de su vida entramos en contacto con una realidad alterna a la “american way of life”; así lo comenta Juan Carlos Galdo:

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

La “fauna humana” que para Galdo sólo es decadencia, derrumbe social, puede y considero que debe verse como la representación de la realidad otra, como la presencia del extrarradio con sus formas de existencia y supervivencia en medio de la indiferencia y la anulación social. Barry Seaman y Antonio Ulises Jones, por ejemplo, viejos héroes negros, se instauran como testigos de excepción de la muerte del último sueño moderno. Por otro lado, ya en Santa Teresa la fauna adquiere visos más letales; no se trata del sueño perdido sino de la pesadilla latente, infinita, en la que la ciudad se instaura como un personaje más, con sus barrios en el extrarradio, sus moteles de película de carretera, sus bares llenos de zombies. Territorios sin iluminación pública, con calles sin asfaltar, con casas paupérrimas; la ciudad es la más grande y la mayor muerta viviente.

Como resultado de la movilidad inagotable, de la oscilación pendular que es la existencia de Fate en Santa Teresa, los personajes también tendrán un ir y venir: boxeadores, periodistas, productores de cine porno, mujeres tontas, mujeres brillantes y audaces; y los Amalfitano. El padre en su estado de locura más elaborado, sabio sacrificado, y Rosa, la belleza corrupta y perturbadora que hará del protagonista la encarnación del ideal mayor en la obra bolañiana: la ruptura con el caos y el dolor de la historia que se logra por el deseo de preservar lo bello a través de la forma. La forma no es casual, es apolínea y arroja luz sobre el abismo.

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

En *La parte de Archimboldi* se pueden identificar dos grupos de personajes: los que surgen en el camino de Hans y su conversión a Archimboldi, y los que conforman la historia que Ansky escribe en sus cuadernos. En esta narración que por momentos adquiere los tintes de leyenda, el sistema actancial que propone Vladimir Propp sólo funciona a medias. Hans Reiter va encontrando en su búsqueda inconsciente ayudadores que le dan regalos de diferente orden para que el personaje llegue a ser lo que debe ser en beneficio de la circularidad narrativa. En contraste, los oficiales y funcionarios del Eje permiten que la narración explore y desarrolle temas queridos en la estética del chileno: el General Entrescu casi un descendiente del Conde Drácula, y particularmente el funcionario Leo Sammer, burócrata sin compasión que cree poseerla. Bolaño retrata la vida del funcionario de guerra. Un patético personaje que tiene el inmenso poder de la muerte. El autor pone en escena un ser expoliado por la cultura de los últimos sesenta años y que tiene en el Adolf Eichmann de Hannah Arendt su más completa exposición, pero que también presenta en el personaje Mr. Stevens del escritor Ishiguro Kazuo a la bestia potencial, al cretino de absoluta inmadurez moral que puede acabar con media o toda la humanidad. El mal común del burócrata; la pesadilla de Kafka: al narrar en primera persona, el brutal poder de este administrador se extravía en su sentido propio de la realidad; Eichmann el trabajador ideal del abismo; otra forma del horror. El horror planeado y organizado que raya en el absurdo y en la ironía dolorosa.

De otro lado, con la llegada del judío ruso Ansky y del ruso Ivanov al relato, Bolaño vuelve de manera completa a su estilo narrativo: la reflexión artística, y el acto de escritura vertiginoso pero transparente. Aunque durante todo el relato los personajes y sus historias han sido los elementos fundamentales para el desarrollo de la propuesta estética, con la lectura de los cuadernos de Ansky el autor despliega su idea sobre la lucha del individuo contra el sistema. Ansky, Ivanov, Afanasievna y el pacto de supervivencia. Ansky el lector salvaje que escribe homenajes a escritores salvajes. Ivanov el escritor impotente. Ansky leyendo a sus predecesores y a sus contemporáneos

para hacer literatura. Ansky y Archimboldi, símbolos del futuro escritor en constante aprendizaje, tienen la característica principal de mantener los ojos y los oídos abiertos al mundo. Su curiosidad, su deseo constante de comprender les permite recibir los mensajes que la humanidad quiera darles.

Lecturas, libros y autores, la victoria de la vida en el arte frente a la destrucción y el horror de la guerra. Sin abandonar en ningún momento al lector, la narración nos presenta el antecedente esencial para el surgimiento del pseudónimo de Hans: la historia de dos pintores también contenida en los cuadernos: Archimboldo y Courbet. Terminada su etapa de formación, el personaje pasará a ser la evidencia de otra idea del universo de Bolaño: la voluntad de hierro. Es lo único que nos dejará ver el chileno, pues Archimboldi es el escritor invisible, tal como Ansky, y sus vidas sólo son lo que son sus obras.

Cierre

Bolaño es ante todo un relator que hereda y conoce, con la atención y el detalle de un relojero, la cultura literaria de occidente, y que se ve obligado, por su compromiso ético hacia la estética, a explorar las posibilidades de dicha herencia. ¿En qué termina su exploración? En la exaltación al valor del hedonismo narrativo, y en el compromiso innegociable frente al lector. Bolaño escribe para ser leído, -hay que diferenciar el interés por ser leído al interés por ser consumido, y marcar la distancia que va de la experiencia comercial y social de hablar sobre un libro, a la experiencia estética de cruzar el puente de la literatura asomándose al abismo de la realidad-, de ahí, por ejemplo, su habilidad para no saturar al lector con violencia, con el exceso en la crudeza de las imágenes. Hay un ritmo, una suerte de respiración narrativa. A Bolaño le interesa el relato y en consecuencia el detalle que forma la realidad ficcional como reflejo de la real; el relato posible, el indicio y el punto de fuga que logra activar la imaginación. De la mano avanza también la crudeza, el retrato que no permite la imaginación, sólo la observación, la evidencia, el silencio.

¿Qué es lo seguro en la Historia? Los hechos. Sólo eso. Lo otro, ciertos actores secundarios, ciertas acciones de esos actores, las razones, las creencias, las emociones y las ideas son sólo un decorado de fondo que por momentos puede encubrir la verdad. La verdad está en los hechos y nunca en las palabras. La historia no está en la Historia; las razones, las motivaciones, el porqué de las decisiones cae, como diría el Boris Yeltsin del sueño del profesor Amalfitano, en los basurales de la historia que a su vez caerán en los basurales del vacío. ¿Qué persiste? Walter Benjamin (1973) dirá que persiste la tradición que es el ataque rabioso contra la historia¹⁰. Bolaño dirá que persiste el juego y

¹⁰ Como una guía valiosa para acercarse al concepto de historia en Benjamin, recomiendo el libro de Michael Löwy (2003) *Walter Benjamin aviso de incendio: una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Ciudad de México, FCE. Así mismo, la traducción de Jesús Aguirre a las tesis, disponible en http://www.teologiacritica.com.ar/documents/benjamin_tesis_1940.pdf

la rebeldía; dirá que es mejor ser sombra a ser títere o actor de representaciones estatales.

Para Bolaño, poeta incurable, la repetición es una herramienta fundamental en la transmisión de las emociones, el tono y las imágenes de sus ideas, y mientras unos críticos ven en este interés por la repetición el origen de su escritura fragmentada, otros, como Leonidas Morales, ven la base de la estructura rizomática o en red. Otro paso que da el chileno con *2666* tiene que ver con la manipulación del recurso de la multiplicidad para usarlo desde un enfoque diferente: la polifonía no está directamente vinculada con la narración; está relacionada con la acción: la multiplicidad por una voz que logra mantenerla. La fractalidad y la multiplicidad narrativa que hacen de la unión de los fragmentos la apariencia de unidad.

Cada parte de la novela repite una actitud frente al tiempo y al espacio que es consecuencia de ese interés fundamental por la dosificación temática: el tiempo debe considerarse en dos niveles, siendo el primero, el de la microdiégesis, un tiempo cronológico, cuyo efecto, debido a la fractalidad, es el de la discontinuidad; este es el segundo nivel, el del relato y el macro-relato. La novela río es fracturada, digresiva, cíclica. Esta forma moderna se logra por medio de una construcción decimonónica (en cuanto al tiempo) de cada una de sus partes. Como una metaficción cronológica que sólo se sostiene en cada nivel de narración, la obra y su autor dejan ver una ética y una estética del tiempo: nada puede contra él. Anticipar información y volver atrás para explicar o justificar un evento o una decisión no es más que una torpe ilusión humana. Si el relato quiere abordar el abismo para hacerlo perceptible no puede anular sus leyes. El tiempo sólo puede romperse cambiando de nivel de realidad, entrando en la metaficción, en donde, sin embargo, seguirá ejerciendo su fuerza ingobernable; somos hijos de la historia.

Por otro lado, el sueño está presente en las cinco partes lanzando mensajes cifrados y proyectando el relato a posibilidades no confirmadas: Fate recuerda uno que tuvo en casa de su madre; es el revés de una película que ha visto en otro tiempo: el narrador menciona que se trata del negativo de la película real, su comentario crítico; el positivo y el negativo. El tiempo avanza y al final de su parte Fate tiene un sueño que pareciera anular todo lo relatado pero que es sólo un deseo íntimo o una añoranza: “Oyó risas lejanas. Mugidos... se vio a sí mismo durmiendo plácidamente en el sofá de la casa de su madre, en Harlem, con la tele encendida... cuando amanezca todo habrá concluido” (436-37). Se vio en el sofá de su madre, como al inicio de su historia cuando soñó con el negativo de la película; ¿estará Fate dentro de una pesadilla que nos permite ver el comentario razonado de Santa Teresa y que nos prepara para contemplar, recibir, padecer el dolor masivo que se ha hecho obra escrita?

El espacio, en cambio permanente, está diseñado como un mapa sobre el que los personajes se mueven. En *2666* el mapa posee un poderoso centro, una estrella negra

que ejerce su atracción sobre todos los relatos. Los movimientos pendulares, lineales, inesperados de los personajes concluirán en Santa Teresa. Desde esta mirada, el repaso a los macro-relatos permite proponer los temas o las categorías centrales que Bolaño desarrolla en la novela: primera parte: el autor; segunda parte: el libro; tercera parte: la pantalla, la imagen, el vidrio; cuarta parte: el cuerpo; quinta parte: la obra, la lectura.

Otro elemento clave en la novela es el de la exploración de las relaciones entre el arte y el mal; el chileno llevó la realidad de Latinoamérica a un nivel crítico del horror, cuando ya no hay posibles ventanas para mirar hacia otra parte durante la muerte, el dolor y la impotencia; cuando ha muerto el sueño y la fantasía y queda la pesadilla. Bolaño propone que la realidad otra es la realidad del abismo, es la realidad de la lucha a muerte contra la muerte. En este enfrentamiento, depende de los héroes trágicos reconocer las fuentes del mal; tal como el profesor Amalfitano sufre, a las puertas del delirio, la revelación de Chile como el otro centro del caos y del horror; y del lenguaje como instrumento que arroja sombras sobre la magia, el juego, la bruma dionisiaca, el sexo: “Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecían... lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura” (287). Ajuste de cuentas final con la historia patria averiada de Chile. La historia descompuesta. Toda *La parte de Amalfitano* está construida para defensa final. Por eso el cierre es un sueño y un llamado al gozo, al hedonismo que sostiene a la humanidad.

¿Cómo concluye esta novela río? ¿En qué zona estética desemboca? La quinta parte no deja de presentar, a pesar de sus dificultades o retos narrativos, según se miren, la forma literaria que hace de la escritura bolañiana una sólida contendora contra el tiempo y el olvido. Podemos leer *La parte de Archimboldi* como un género menor, o un género autodestructivo: el relato ocultamiento; un subgénero que no sólo se interpone entre el lector y la obra, sino que además lo convence de mirar hacia la maraña literaria para ver mejor el bosque, decisión equivocada por parte del lector; una forma narrativa que oculta su verdadero objetivo bajo el manto de la biografía. *La parte de Archimboldi* promete algo que no cumple: presentar la formación de un escritor, explicar cómo Archimboldi logra ser el gran autor que los críticos descubren, admiran y conducen al árbol del canon. No lo hace porque es imposible resolver este misterio. Nos es velada su verdad: la transformación de la persona en autor, en genio creador pertenece al mundo, a la realidad brutal, pura. Del autor sólo tendremos su obra y jamás su ser ni su espíritu creador. Por eso el relato sólo puede resolverse en la leyenda.

La búsqueda se transmite y se queda en el lector. Es él quien luego de las cuatro partes anteriores, especialmente de la primera y la segunda, quiere encontrar a Archimboldi, quiere vencer a los críticos y dar con el autor. Toda la quinta parte es un esfuerzo enorme del lector por encontrar al creador, y el hallazgo no le marca ningún hito en su experiencia de lectura, en su existencia como lector. Debe seguir, debe perderse en el mundo; debe hacer el mundo recorriéndolo en la lectura. Hasta la muerte.

El lector recorre trescientas veinticuatro páginas buscando el secreto, esperando el sentido del autor, del creador. Lee entre líneas, se adentra, se sumerge en el texto, y al final no halla aquello. Debe continuar. La obra arriba a su límite físico. Debe leer de otra manera. La persona de Archimboldi no tiene nada que decirnos; la obra todo. El valor enorme de *La parte de Archimboldi* radica en que el paso último hacia adelante, el último avance, la última jugada en su ajedrez personal contra la muerte Bolaño la dedica al lector. El último y más importante buscador, el último y más grande detective. El último que, en definitiva, determina qué obras viven y perviven y qué obras mueren o se extinguen en poco tiempo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 1973. "Tesis de la filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*, 175-191. Madrid: Taurus.
- Bolaño, Roberto. 2006. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- . 2007. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bustillo, Carmen. 1995. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos.
- Boullosa, Carmen. 2002. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". En *La escritura como tauromaquia*. Comp. Celina Manzoni. 103-113. Buenos Aires: Corregidor.
- Braithwaite, Andrés. 2006. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Calabrese, Omar. 1987. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Donoso Macaya, Ángeles. 2009. "Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 62, num. 2: 125-142.
- Echavarría, Ignacio. 2008. "Bolaño extraterritorial". En *Bolaño salvaje*. Comps. y Eds. Edmundo Paz y Gustavo Faverón. 431-445. Barcelona: Candaya.
- Galdo, Juan Carlos. 2005. "Fronteras del mal / genealogías del horror. *2666* de Roberto Bolaño". *Hipertexto* 2: 23-34.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Ithaca.
- Hutcheon, Linda. 2005a. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

- . 2005b. “Re-presenting the past”. En *The Politics of Postmodernism*. 59-88. New York: Routledge.
- Löwy, Michael. 2003. *Walter Benjamin aviso de incendio: una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Ciudad de México: FCE.
- Morales, Leonidas. 2008. “Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza”. *Atenea* 497: 51-77.
- Orosz, Demian. 2006. (s.t.). En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Comp. y Ed. Andrés Braithwaite. 122-123. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Steiner, George. 1992. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- . 2003. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Swinburn, Daniel. 2006. “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”. En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Comp. y Ed. Andrés Braithwaite. 73-78. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Vargas Llosa, Mario. 2011. “Los vasos comunicantes”. En *Cartas a un joven novelista*. 125-133. Madrid: Alfaguara.