



2666: hedonismo narrativo para contener el caos

Álvaro A. Rodríguez S.¹

Pontificia Universidad Javeriana
aroestudiantes@gmail.com

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. La estructuración general de la novela, 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 the author's formal decisions. The extension of the novel and its overall structure into five parts, separated in terms of editing but strongly interconnected thematically and in form, require a critical dialogue between them. Analysis of three resources used by the author in his writing (blocks of narrative, time management, character system) and its connection with the isotopies present in the work reveals an effective narrative system that reflects the phylogenetic condition of the literary object as well as the symbiosis of aesthetics and ethics.

Keywords: Thematic dosage – Fractality – Narrative breathing – Literary bridges – Form and chaos – Ethics of art.

¹ **Álvaro A. Rodríguez** es profesional en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Magister en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá. Su tesis de maestría *Exploración y análisis de la dicotomía intelecto–otra racionalidad en 2666 de Roberto Bolaño*. La parte de *Fate como zona narrativa de tránsito y la cuestión de lo visual en la novela*, recibió el reconocimiento de Tesis Laureada. Se desempeña como profesor de Español, Lengua y Literatura desde 1998. Actualmente trabaja en el Colegio Anglo Colombiano de Bogotá.

La forma como ordenación del caos

En diálogo con la escritora mexicana Carmen Boullosa, Bolaño indica una lente especial con la que debemos acercarnos y estudiar su escritura. En la conversación, ella lo provoca:

La maquinaria novelística funciona de la manera más clásica en tus libros: una fábula, una ficción convence al lector al mismo tiempo que lo hace cómplice de la demolición de aquello que el novelista re-cuenta con extrema fidelidad, utilizándolo como el telón de fondo (y la puesta en juicio) de su relato (108).

A lo que Bolaño responde:

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 (108).

Para Bolaño, la literatura es una herramienta que permite afrontar el abismo del caos que es la Historia; en su respuesta se condensa 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: "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" (Swinbur 77). Entonces, el reconocimiento y estudio del riesgo formal es esencial para acercarnos críticamente a 2666.

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 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 (Swinbur 74-75).

Desde este enfoque estético –en el cual la dosificación temática afecta la estructura–, 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*, y se propone, luego, 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.

Dosificación temático-formal

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 de estilo afecta la novela *2666* al nivel de los micro-relatos y va aumentando su influjo hasta llegar al mega-relato. Ahora, cada una de sus cinco partes, desde su título, ofrece el mismo sistema cuyo resultado final es el de la dosificación de los dos macro-relatos, a saber: la búsqueda del autor invisible, y el florecimiento de cuerpos femeninos en los extrarradios de una ciudad latinoamericana. En esta *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 como una nota sutil, como presencia inquietante, o como torrente brutal e incontenible que vemos desde el puente construido por la narración.

Como isotopía en la obra de Bolaño, la ficción se construye desde la búsqueda. En la primera de las cinco partes que configuran *2666*, esta isotopía 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

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 113).

³ Me refiero a la alegoría de la literatura como bosque, que un ex-escritor relata a Archiboldi (*2666* 982ss.)

(Archiboldi), también el protagonista de la segunda parte lo encuentra: se trata de Rafael Dieste, –intromisión de la historia dentro de la ficción⁴–, un poeta y matemático, cuyo libro *Testamento geométrico* el profesor chileno Óscar Amalfitano encuentra embalado del reciente viaje desde Barcelona, pero que sabe no le pertenece y le intriga saber cómo llegó allí.

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 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 tercera 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 se 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” (2666 372).

La experiencia de lectura sufre un quiebre con la cuarta parte (*de los crímenes*) de la novela. En algún momento durante la lectura de sus primeras cincuenta páginas, el lector atento reconoce el esquema narrativo concerniente a la isotopía de la búsqueda y al hallazgo: 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. A la par de los hallazgos, integrados en distintos niveles, surgen relatos paralelos que funcionan como telón de fondo y escenografía para que ocurra la aparición de

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

un nuevo 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” (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 anáfora criminal, 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, solo 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 su decadencia desde una escenografía fabulesca no deja de ser transgresor. En especial si lo que se espera es todo lo contrario.

Piezas del rompecabezas

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 literarios y, progresivamente, sobre el autor de culto. El tercero podría llamarse *el proceso hacia la obsesión*: desde los primeros comentarios sobre el deseo por saber de Archiboldi, por verlo, hasta el viaje a San Teresa. Esta primera parte de la novela 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, 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*, son posibles las siguientes afirmaciones: si asumimos que la idea narrativa central es la *historia de la ausencia-invisibilidad de Archiboldi: la nada*, entonces, se aprecia cómo ésta se esparce por 27 micro-relatos que Bolaño crea como 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 (*Bolaño salvaje*), en la que resalta el placer como fuente y luz. Por un lado, el placer de la escritura que se puede reconocer en la configuración de la voz narrativa, en el uso del sueño como potenciador ficcional, y en las isotopías del viaje y de la búsqueda de lo bello. Y por otro, el placer de la lectura que se activa como reflejo del placer que sucede en la ficción, y como reacción ante los atisbos del abismo, del caos y del horror.

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" (131).

⁶ En su libro *La era neobarroca*, 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 el ensayo titulado "Bolaño extraterritorial".

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: la imagen de Amalfitano en su soledad y el regreso a la lectura de las cartas de Lola y de allí a su viaje.

Con la misma intención narrativa, entre el primer y 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, a saber, Santa Teresa-Amalfitano: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar” (2666 239). En su segundo bloque aparece el *Testamento geométrico*, el intento de Amalfitano 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 solo 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 esa voz de “fuera” adquiere fuerza y marca el relato. Igualmente, dentro de este último bloque 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 algo 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.

En cuanto a *La parte de Fate*, su esencia está en el movimiento constante 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 el periodista afroamericano Oscar Fate: los recorridos en Estados Unidos y los recorridos en Santa Teresa son el marco para sus dos bloques de narración. 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; es como un péndulo que pasa una y otra vez por bares y lugares delirantes o llenos de sombras y dudas, para lograr su mayor amplitud en la cárcel de Santa Teresa, y salir luego de la zona de pesadilla terminando fuera del abismo, al otro lado de la frontera.

Fate 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 su madre muerta, surge la mención al deceso violento del periodista deportivo de *Amanecer Negro* que determinará el cambio radical en su existencia: 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 toda *2666*, será enriquecer la historia no sólo temáticamente sino también en el plano ético y estético. Durante el viaje 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

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.

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 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 son 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 parte de los críticos*, 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 propuestas formales de toda 2666 es la idea del *movimiento aparente*.

En el final de la tercera parte, la narración “cierra la lente” para enfocarse en el feminicidio: el gesto de la periodista Guadalupe Roncal es la catáfora visual de *La parte de los crímenes*. Desde la primera línea de esta cuarta parte Bolaño marca el tono de la narración: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (2666 443). En este cuadro de apertura la brutalidad contenida inevitablemente en la *relación forense* aun no aparece; lo hará en el siguiente, y todavía de manera muy sutil. Bolaño cuida el nivel y la cantidad de información que entrega al lector en este primer hallazgo y, al mismo tiempo, señala el foco con que se debe avanzar en el horizonte de expectativas: la pérdida de humanidad no sólo es evidente en el crimen, sino 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 *tono* del relato que podemos dividir en cuatro etapas: 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; la forma en que Bolaño emplea este recurso varía ligeramente entre una parte y otra. A la 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 esta cuarta parte, dicha 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 entonces, la 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 ocurren 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 de mujeres muertas 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 de los asesinatos, 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 florecimientos; luego de visitar el horror carcelario, el lector, como los pobladores de Santa Teresa, encontrará los asesinatos de mujeres mucho más abismales, incontrolables; la evidencia del caos de la historia. Bolaño parece llevar al lector al límite de su resistencia ética y 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. Cuatro relatos –la cárcel, la desaparición, la visita, la indagación– avanzan y ceden 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, afectando su nivel de asombro e inquietud. Con esto, Bolaño expone la idea terrible de que el ser humano es un animal que se puede acostumar a cualquier nivel de horror y de aislamiento social, y hace de Santa Teresa un eco, un reflejo y una réplica de la historia del sometimiento y el absolutismo en occidente.

Finalmente, y en un giro brusco pero necesario para la unidad de la novela, en *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 ética y 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 diseñada 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 *Parte de Archimboldi* 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, muerte, espera, horror y voluntad en medio de la guerra, enriqueciendo, como en las partes anteriores, la trama al potenciar 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 con la confesión del criminal Sammer a Hans Reiter (futuro Archimboldi) en un campo de prisioneros de guerra. El relato de Zeller-Sammer funciona como anáfora y espejo del feminicidio en Santa Teresa, y de la normalidad cotidiana en medio del horror del caos que aplasta a la sociedad. Bolaño insiste en toda la novela, y podemos arriesgar que en toda su obra, en que el horror no se puede comprender ni se puede nombrar, que la experiencia de la violencia es inefable y que solo es dable 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, una panorámica que sobrepasa cualquier esfuerzo por ignorar 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. Tal vez Bolaño quiere compartir con sus lectores que la clave humana de la literatura está en la lectura y no en la escritura.

Cauce del tiempo

Libertad y contención temporal conforman el oxímoron propuesto por Bolaño para 2666. Un mega-relato en cuyo punto de partida se ilumina no la búsqueda sino el hallazgo: objeto (libro), tiempo (1980) y espacio (París); y que desde allí abre el panorama narrativo hasta un inalcanzable e improbable siglo XXVII. Esta magnitud 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 investigó durante siete años; el diálogo con los acontecimientos que componen *La parte de los crímenes* permite ubicar todo el relato en el siglo XXI, 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. Es un relato que contiene otro relato apócrifo; un vaso comunicante a otra dimensión de realidad. También en esa segunda parte, 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.

Cuando Bolaño sentencia 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"; menciones 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 (2666 244).

En *La parte de los crímenes*, 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 folklore, 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 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 de esta primera parte 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 críticos europeos 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*, el lector se encuentra con un tono y un ambiente premodernos que la guerra eliminará. 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 su mujer 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 de Ansky, lo que genera, a su vez, la yuxtaposición temporal de la historia del soldado convaleciente Reiter y el escritor invisible Ansky. En el relato sobre los cuadernos el tiempo de la escritura se va acercando al tiempo de la lectura hasta hacerse uno. Este

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” (2666 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” (2666 291) En la obra de Bolaño la vida se arma contra la historia.

momento no perfecto pero sí cercanísimo señala el fin de la vida y la decisión de Reiter de hacer una nueva, la propia, la del escritor-creador.

El último relato de la novela fractura el tiempo: con Lotte, hermana de Archiboldi, 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 Archiboldi en los albores del nuevo siglo.

Personajes inmersos en la vorágine

Como ya se mencionó al inicio de este artículo, los asesinatos de mujeres en Santa Teresa generan un tono, un ambiente y un aire narrativo que está siempre presente en la lectura. El primer vínculo con las mujeres asesinadas sucede en 2666 por la lectura de un artículo periodístico, cuyo lector “Una hora después ya había olvidado por completo el asunto” (64). Los dos viajeros que zozobran en la realidad rasgada de Santa Teresa, los críticos de la primera parte, 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 *La parte de Amalfitano* hay tres menciones a los crímenes. La primera hace parte de la justificación por la insensatez de tener un libro de geometría colgado en el patio trasero de la casa: “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 está en un diálogo entre la profesora Pérez y Amalfitano cuando 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 mujeres asesinadas, cuya presencia palpita desde el inicio de la novela, arriban a la tercera parte de manera contundente y preparan al lector para la experiencia estética de la cuarta. Es el periodista Chucho Flores quien explica al periodista Oscar Fate el asunto de los crímenes, y marca esa realidad con una metáfora brutal:

Florecen... Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo... Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje (362).

¿Una huelga contra el aburrimiento? ¿Contra el desierto del aburrimiento? ¿La huelga del *ennui*⁹ contra la realidad monótona?: "¿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).

En la cuarta parte las mujeres muertas configuran 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 Galindo y la captura de Klaus Haas, Sergio González, la madama Kelly y su desaparición, la poderosa y cínica diputada Liévano, Albert Kessler y su lectura profesional sobre los florecimientos– dejan ver que la novela toda está condenada a presentar y seguir búsquedas. La narración sigue a los detectives y periodistas, seguidores de pistas, buscadores en sus intentos desafortunados por llegar a un final. Entonces, los personajes estarán todos vinculados con las muertas.

Cuatro detectives acompañan los florecimientos de *La parte de los crímenes*: 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. Lalo Cura, un pequeño héroe del abismo que recorrerá los mundos

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

del narcotráfico y del horror policiaco, y quien será el único capaz de comprender el modus operandi de los asesinatos, así como la imposibilidad de resolverlos. Harry Magaña, un visitante en el centro del horror que se perderá para siempre. Y Epifanio Galindo cuyas sospechas y acciones llevarán a la captura de Klaus Hass, sobrino del escritor Archiboldi. Los cuatro 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.

Mención especial debe tener el preso, Klaus Haas, habitante del horror; su presencia poderosa, su risa ante la certeza del movimiento aparente que es su realidad, llevará al relato hacia la inhumanidad del encierro. Klaus y su historia, la que más cuadros narrativos de la cuarta parte ocupa, 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.

Y conectándolos a todos, atravesándolos, vinculando sus realidades individuales con el caos de la realidad, el cuerpo dañado se presenta como protagonista absoluto. Sus historias de florecimientos y memoria fugaz no pueden comentarse, ni agruparse, ni jerarquizarse pues hacerlo implicaría la eliminación de su fin estético, esto es, su carácter de unicidad; así lo señala Donoso Macaya: "La metodología del mal que Bolaño elabora en 2666 reproduce la forma serial de los crímenes a las vez que refuta esa serialización" (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. Esta es la unión entre ética y estética. Con esa imposibilidad de decir con otras palabras nos acercamos a la obsesión de Bolaño por iluminar el caos y el horror de la Historia por medio de la literatura.

En la imagen del espejo deformado de Santa Teresa que es *La parte de Archiboldi* se pueden identificar dos grupos de personajes: los que surgen en el camino de Hans y su conversión en Archiboldi, y los que conforman la historia que el soldado ruso 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 de Bolaño: el General Entrescu, casi un descendiente del Conde Drácula, y particularmente el funcionario Leo Sammer, burócrata sin compasión que cree poseerla. Con Sammer, Bolaño retrata la vida del funcionario de guerra, un patético personaje que tiene el inmenso poder de la muerte y que padece 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. El autor pone en escena un carácter expoliado por la cultura de los últimos sesenta años y que tiene en el Adolf Eichmann de Hannah Arendt su más compleja exposición, pero que también presenta en el 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. Así pues, Sammer-Eichmann fue y será el trabajador ideal del abismo; un ente que representa el horror planeado y organizado que raya en el absurdo y en la ironía dolorosa.

De otro lado, con la presencia en *La parte de Archimboldi* del judío ruso Ansky –el escritor salvaje– y del ruso Ivanov –el escritor impotente–, Bolaño vuelve de manera completa a su estilo narrativo: lecturas, libros y escritores; reflexión artística, y escritura vertiginosa y transparente; la victoria de la vida en el arte frente a la destrucción y el horror de la guerra. Aunque durante toda la novela 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 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.

El relato también nos presenta el antecedente esencial para el surgimiento del pseudónimo de Hans: los comentarios que escribe Ansky sobre los pintores Arcimboldo y Courbet, conmueven al joven soldado Reiter quien los recordará mucho después de terminada la guerra. Concluida su etapa de formación, Hans Reiter 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 serán lo que son sus obras.

Final. El autor, la búsqueda y el lector

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

Tal vez por eso el sueño está presente en las cinco partes lanzando mensajes cifrados y proyectando el relato a posibilidades no confirmadas. Fate, por ejemplo, recuerda uno que tuvo en casa de su madre, 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.

¹⁰ Como una guía valiosa para acercarse al concepto de historia en Benjamin, recomiendo el libro de Michael Löwy *Walter Benjamin aviso de incendio: una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*.

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?

Para Bolaño, poeta incurable, la anáfora es una herramienta fundamental en la transmisión de las emociones, del tono y de 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 sino con la acción. La multiplicidad y la fractalidad narrativa estarán mediadas por una voz que logra producir una apariencia de unidad.

Cada parte de la novela repite una actitud frente al tiempo y al espacio que es consecuencia del 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 ríe 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 alrededor del concepto tiempo: nada puede contra él. Anticipar información o volver atrás para explicar o justificar un evento o una decisión no es más que una dulce ilusión humana. Si el relato quiere abordar el abismo para hacerlo perceptible no puede anular sus leyes. El tiempo sólo puede romperse cambiando de nivel de realidad, entrando en la metaficción, en donde, sin embargo, seguirá ejerciendo su fuerza ingobernable; somos hijos de la historia.

El espacio, en cambio permanente, está diseñado como un mapa sobre el que los personajes se mueven. 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.

¿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. Pero 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 su relato sólo puede resolverse en la leyenda.

Por último queda mencionar que 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 se constituye en esfuerzo de lectura por encontrar al creador, y el hallazgo no marca ningún hito en dicha experiencia, en la existencia del lector como tal. Debe seguir, debe perderse en el mundo; debe hacer el mundo recorriéndolo en la lectura, hasta la muerte. El lector recorre las trescientas veinticuatro páginas de *La parte de Archimboldi* 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 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 los 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. "Tesis de la filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. 175-191.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

---. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Bustillo, Carmen. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, 1995.

Boullosa, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". Celina Manzoni (comp.). *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 103-113.

Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.

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.

Echavarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial". Edmundo Paz y Gustavo Faverón (comps. y eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 431-445.

Galdo, Juan Carlos. "Fronteras del mal / genealogías del horror. *2666* de Roberto Bolaño". *Hipertexto* 2 (2005): 23-34.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Ithaca, 1980.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2005a.

---. "Re-presenting the past". *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2005b. 59-88.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin aviso de incendio: una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Ciudad de México: FCE, 2003.

Morales, Leonidas. "Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza". *Atenea* 497 (2008): 51-77.

Orosz, Demian. (s.t.). Andrés Braithwaite (comp. y ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. 122-123.

Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1992.

---. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Swinburn, Daniel. "La novela y el cuento son dos hermanos siameses". Andrés Braithwaite (comp. y ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. 73-78.

Vargas Llosa, Mario. "Los vasos comunicantes". *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Alfaguara, 2011. 125-133.