

Caos, horror y vida en el extrarradio: una mirada a la realidad otra presente en 2666 de Roberto Bolaño

Álvaro Augusto Rodríguez Serrano
Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

El presente artículo propone un comentario crítico a una de las dos categorías fundamentales, propuestas por Bolaño, para el desarrollo de la novela 2666: la *otra* racionalidad. Se propone un estudio sobre los modos en que el autor despliega el *ámbito del extrarradio* en las cinco partes que la componen, y utiliza las categorías *horror*, *caos*, *desierto*, *lugar de reclusión*, *sueño*, *sujetos del abismo*, y *dolor y suicidio*, para crear una faceta de su universo narrativo. Durante el análisis, el concepto de 'idea-juego' se expondrá como parte clave de la propuesta ética y estética presente en la novela.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; análisis literario; ética del arte; otras realidades; ready made

Abstract

This article proposes a critical comment on one of two basic categories proposed by Bolaño, for the development of the novel 2666: the other rationality. It proposes a study of the ways in which the author develops the realm of the suburbs in its five parts; and uses categories as *horror*, *chaos*, *desert*, *place of confinement*, *sleep*, *subjects of the abyss*, and *pain and suicide*, to build a facet of his fictional universe. During the analysis, the concept of 'idea-game' will be discussed as a key part of the proposed ethics and aesthetics in the novel.

Keywords: Latin American Literature; literary analysis; ethics of art; other realities; ready made

CATEGORÍAS DE LA REALIDAD OTRA. EL ÁMBITO DEL EXTRARRADIO

El enfoque crítico propuesto por el presente trabajo para estudiar 2666, reconoce en la novela una estructura compuesta por tres piezas: dos bloques y una zona de tránsito entre el primero y el segundo. Las cinco partes que conforman la obra, «Críticos», «Amalfitano», «Fate», «Crímenes» y «Archiboldi» se conectan a través de diversos temas y diversos recursos narrativos que conducen a la exaltación y exploración de la dicotomía intelecto-otra racionalidad. La novela entonces estaría constituida por un primer bloque en donde predomina temáticamente lo intelectual y un segundo bloque en donde lo que predomina es el universo de una realidad diferente a la convencional o racional; este avance configura



un espacio narrativo en donde el mundo relatado va perdiendo las anclas intelectuales para sumergirse en el caos.

La racionalidad y la locura, la realidad social y el extrarradio, la realidad real y la realidad otra no están separadas en la novela, todo lo contrario, están integradas, y para comprobarlo, el ejercicio de análisis enfilará rumbo hacia las construcciones conceptuales más importantes de la novela. De esta manera, indagar por la construcción de la otra racionalidad se convierte en la excusa fundamental de este artículo; motivo que también se puede enunciar de la siguiente manera: el universo ficcional de 2666 está sostenido por una realidad social permeada por la realidad del extrarradio; una sospecha que promueve el narrador de *La parte de los críticos*: «A partir de ese momento la realidad... pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver la que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles» (Bolaño, 2007: 179).

Así pues, se explorará y analizará la construcción de una de las dos categorías fundamentales en el diseño estético y ético de 2666: la racionalidad otra; el método de lectura y de organización "taxonómica" seguirá, de manera sutil, diríamos escrupulosa, las mismas licencias analíticas utilizadas por Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca*:

¿cómo se puede comprender cuáles son los caracteres comunes de fenómenos diferentes? Se puede ir al azar, catalogando lo que alcancemos a intuir arriesgándonos a cada paso, o bien... se partirá desde un principio general que es el siguiente: si estamos en condiciones de advertir 'semejanzas' y 'diferencias' entre fenómenos que tienen, por otra parte, una apariencia lejanísima, entonces esto quiere decir que 'hay algo por debajo', que más allá de la superficie, existe una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. Una *forma*. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones (Calabrese, 1987: 13).

Denominados como *categorías de la realidad otra*, se propondrá un estudio sobre los modos en que el autor desarrolla el *ámbito del extrarradio* en toda la novela, y utiliza las isotopías *horror, caos, desierto, lugar de reclusión, sueño, sujetos del abismo, y dolor y suicidio*, para crear una faceta de su universo narrativo no exenta del influjo de la realidad racional, segura y convencional.

¿Cuál es la realidad otra? ¿Cómo debemos revisarla? ¿Cuál es su función dentro de la novela? Quizá lo primero que se debe decir es que no se puede realizar una separación en términos absolutos "bien y mal", o "luz y oscuridad". El relato se cuenta gracias al lector y a lo que éste hace con la información que proporciona el narrador. Para que la realidad otra se concrete como recurso estético es fundamental la participación del lector. Se requiere de un lector activo; la escenografía de papel se rasga de diferentes maneras durante toda la obra, con lo que se podrá ver, a veces sospechar, tras el paisaje humeante la forma del abismo.



En una escenografía-red protectora que en ocasiones no podrá contener el horror y el abismo de la realidad otra, surge la explicación detallada del profesor Kessler, uno de los investigadores de 2666: hay crímenes en la sociedad y crímenes fuera de ésta; durante el siglo XIX el horror y la muerte se tamizaron por medio de las palabras para que no alcanzaran a los tranquilos y asustadizos integrantes de la sociedad, pues «No queríamos tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías» (337). Justamente lo contrario a lo que hace Bolaño, quien si no pretendió meter el horror y la muerte en nuestros sueños sí los introdujo en nuestras casas, guarecidos por las tapas del libro, palpitantes y preparados para entrar en nuestras fantasías en el momento de la lectura.

HORROR

¿Qué es lo opuesto a la ilustración? ¿El horror? Aquí puede estar una clave para marcar la diferencia entre la realidad social y la realidad otra en 2666. Pues mientras *La parte de los críticos* y *La parte de Amalfitano* serían la Ilustración o lo que queda de ella, *La parte de Fate*, la cuerda floja, el borde, la frontera, la bisagra, las dos últimas *La parte de los crímenes* y *La parte de Arcimboldi* constituirían lo otro, el horror, la realidad otra, el extrarradio, el mundo fuera del mundo, la barbarie, el caos.

Para Bolaño los orígenes de lo inhumano en Latinoamérica están en el espacio gigantesco para la acción que da la libertad, pero sólo la libertad que otorga un poder absoluto o casi absoluto: en la transición o el paso del siglo XX al XXI, quienes tuvieron el tiempo necesario para crear su horror propio fueron el narcotráfico y el capitalismo salvaje cuya imagen de libertad es el desierto de Sonora. Siguiendo a Steiner (1992) el síntoma del mal en la civilización es el «gran *ennui*», al cerebro del mal. En Latinoamérica se trata de un *ennui* masmediatizado, un *ennui* del consumo material, no intelectual o cultural, y cuya única salida para tolerar la creciente y tranquila, tediosa libertad es el horror.

Incluso podríamos proponer que el narrador de 2666 es un gran *ennui* que avanza por sucesos de pesadilla, tan horribles, tan espantosos, sin ningún dolor, sin ninguna expresión de compasión. Así podría explicarse también que pueda manifestar un desprecio tan medido, tan justo por los personajes: «y entonces Juan de Dios Martínez dejaba la taza de café sobre la mesa y se cubría la cabeza con las manos y de sus labios escapaba un ulular débil y preciso, como si llorara o pugnara por llorar, pero cuando finalmente retiraba las manos sólo aparecía, iluminada por la pantalla de la tele, su vieja jeta, su vieja piel infecunda y seca, sin el más mínimo rastro de una lágrima» (668). Esa frialdad puede verse como reflejo del estado espiritual de Latinoamérica, una condición que el mismo Bolaño había reconocido, en estado embrionario, en la literatura de sus antecesores: «Del vértigo de Arlt nació la utopía en su estado más demencial: una historia de pistoleros tristes que prefiguraba, del mismo modo que *Abaddón el exterminador*, de Sábato, el horror que mucho tiempo después se cerniría sobre la república y sobre el continente» (Bolaño, 2006: 290).



La multiplicidad del horror, su carácter polifacético también puede reconocerse en la violencia narrativa que va de una celebración, un festejo, a una bolsa con el cadáver de una mujer asesinada; sin anuncio, sin indicio; impacto literario:

Un grupo de patrulleros estaba festejando el cumpleaños de un compañero... Desde el despacho de los judiciales, donde no había nadie, oyó cómo cantaban, en el piso de arriba, una y otra vez, las mañanitas... En el pasillo vio a varios policías platicando, en grupos de dos, de tres de cuatro. De vez en cuando un grupo se reía estruendosamente. Un tipo vestido de blanco, pero con pantalones vaqueros, arrastraba una camilla. Sobre la camilla, completamente cubierta por una funda de plástico gris, iba el cadáver de Emilia Mena Mena. Nadie se fijó en él (465-66).

Ante la brutalidad de lo narrado en la cuarta parte, las posibles explicaciones o ampliaciones conllevan la reducción del valor estético de la narración; sólo un encuentro afortunado con otro explorador del alma humana puede aumentar el sentido y el brillo ético y estético de la escena: «No es una maldad de origen humano, sino un vastísimo sistema circulatorio ante cuyo funcionamiento la piedad y el terror son de todo punto irrelevantes» (Coetzee, 2009: 125).

CAOS

Las ideas de Bolaño sobre la función del artista, esparcidas por toda su obra, a veces como parte del universo ficcional, a veces como parte de la estructura y la forma, a veces como parte del espíritu estético, encuentran en cada una de sus producciones una constatación de coherencia y fidelidad. En abril del 2003, cuando la muerte se acercaba inexorable, le preguntaron si el tema de la enfermedad se había infiltrado en su narrativa, a lo que él contestó: «La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no sepa la contraseña» (Pinto, 2006: 84); y quizá como contraseña fundamental de dicha puerta está la dicotomía caos-arte. Este aspecto que apareció en varias ocasiones en las declaraciones del autor a los medios, en su rol de columnista o de entrevistado, también está en 2666 permeando la capa ficcional del profesor chileno autoexiliado Óscar Amalfitano: como una forma de protección contra el delirio o la locura, Amalfitano considera que el vacío que ocasiona el caos se puede explicar como fuga de información en la realidad. El narrador llama a esta actitud frente al mundo "Idea-juego" y sobre la estrategia defensiva de Amalfitano comenta:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los otros en la memoria de uno. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente



sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (244)

Además de la propuesta ética y estética presente, encontramos la repetición como forma para transmitir no sólo el mensaje sino también la emoción: al juego de anulación de la afirmación, de la seguridad narrativa logrado con las con-junciones disyuntivas, lo acompaña en esta ocasión la anáfora como recurso lite-rario para reforzar la idea fundamental: la posibilidad de transformar la realidad. Bolaño quiere transmitirnos que en su universo ficcional las cosas no solo existen bajo las normas dialécticas occidentales, sino a la vez sobre una zona más amplia en donde una cosa se define no por su oposición a otra sino gracias a su multiplicidad. "Ideas", "sensaciones", "desvaríos" constituyen el ser de la estra-tegia que usa Amalfitano para no caer en el caos; como en la poesía, ningún ele-mento puede ser cambiado u omitido.

En las palabras que siguen, Carlos Franz se dirige al autor de 2666, y tam-bién secretamente al filósofo Amalfitano: «Amamantaba su mela-cholé para que esa energía furiosa, luciferina, no sucumbiera al hechizo de su gemelo maldito: ese pesimismo esencial que a veces llamamos desidia» (Franz, 2008: 107). Para Franz además del juego es necesaria la transformación de la tristeza de la derrota en la fuerza para seguir con vida, para continuar buscando el sentido: «Es la melancolía de Amalfitano en Santa Teresa, o la de Duchamp, poniendo a colgar un libro de geometría. La geometría, precisamente, que ha sido desde la antigüedad una me-táfora de la melancolía de la razón» (2008: 107).

El narrador de la novela tiene claro que todo en Santa Teresa es obra del ca-os, que la ciudad misma es pesadilla; todo en ella es producto de un estado otro de conciencia y realidad, como "El Rey del Taco", restaurante mexicano que visitan los periodistas Óscar Fate y Sergio González en tiempos diferentes de la narración, y que es el ojo del ombligo, el centro del caos. Santa Teresa se hace ciudad pesa-dilla llena de territorios sin luz, relatos que se pierden en el abismo oscuro, que arrojan indicios caóticos a los ojos del lector, en los que se deja un punto de fuga, una tensión abierta que no se resuelve y que cae del puente de la forma hacia el azar y la casualidad metanarrativa: «y a las ocho de la noche ya no quedaba nadie en el fraccionamiento, salvo alguna bandada de niños o de perros que bajaban de la colonia Maytorena y que ya no sabían cómo volver a subir» (487).

DESIERTO

Quizá con *Los detectives salvajes* (1998) Bolaño nos presentó lo que desde su óptica fue la última posibilidad de revolución latinoamericana: una de vanguardia cultural. Ese homenaje a los poetas de su generación contiene la evidencia del pro-yecto perdido, la llegada al desierto. Con 2666 la civilización cae en el desierto pa-ra perderse como una implosión humana o humanística: todo llega o se acerca al



caos. Entropía cultural. El famosísimo y extraviado escritor Archiboldi, según la ilusión de los cuatro archiboldistas que protagonizan la primera parte de la novela, viaja del D.F. a Sonora, exactamente a Santa Teresa, lugar de residencia de Cesárea Tinajero más de cincuenta años atrás: «Y entonces la maestra vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared... tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica... dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban... Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico» (Bolaño, 2009, 596). El lugar de la premonición, el lugar del anuncio.

Esta es una novela sobre el espacio. Sobre el desierto. Sobre México como espejo y reflejo de Latinoamérica en la frontera sonorensis. Sobre el mal que allí se ha desencadenado y que parece no detenerse. Un territorio presente en la poética del autor desde su juventud: «A los quince años, en 1968, me fui de Chile rumbo a México. Por entonces el DF, la capital de México, era para mí como la Frontera, ese vasto territorio inexistente en donde la libertad y las metamorfosis constituían el espectáculo de cada día» (Bolaño, 2006, 52). Una imagen para reforzar la mirada al desierto como espacio en donde la cultura da el siguiente paso: la destrucción.

En este espacio desmesurado, también el narrador parece perder la cabeza. Su tono y sus comentarios entre jocosos y delirantes surgen como estela de la información que está transmitiendo, casi tocado por la demencia, por la salida terapéutica al espanto, por el humor dentro del dolor: uno de los cuadros que conforman *La parte de los crímenes* comienza con el hallazgo, en la misma área, de un segundo cadáver algunos días después del primero, para enfocarse entonces en una reflexión que hace el judicial Juan de Dios Martínez sobre la ubicación de los cuerpos: «la idea era un poco rara, por decir algo suave, pues si el asesino tiró el primer cadáver en la vaguada tuvo por fuerza que dejar el vehículo no lejos de la carretera... con el segundo cadáver en su interior, corriendo con ello el riesgo...» (628); el ejercicio de deducción sigue hasta que sufre la intromisión de una reflexión del narrador sobre el lugar:

(El) poblado El Obelisco, que ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa y que era más bien un refugio de los más miserables entre los miserables que cada día llegaban... Algunos no lo llamaban El Obelisco sino El Moridero. Y en parte tenían razón, porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría mucho más rápido que en otros lugares. Pero había habido un obelisco... un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruo que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía (628-29).



Sin cortar el cauce narrativo, el relato vuelve a la escena, la digresión parece cerrarse, y estamos de nuevo leyendo la reflexión de Juan de Dios que cae en otra suerte de delirio, el de las preguntas sin respuesta, el de las variables infinitas de las decisiones humanas y peor aún, de las razones humanas a las decisiones humanas. El crimen se cierra con la desesperanza, el vacío y la indiferencia habitual de esta parte de la novela cuando el narrador, aún jugando con las palabras para ser irónico y absurdo, nos comenta que en el operativo se detuvieron veinte personas pero que «nadie se quiso inculpar de ninguna de las dos muertes» (629).

La conclusión posible no es que en el desierto, en el agujero negro, incluso la narración se destruye, como lo quiere hacer ver Carlos Franz: «la literatura, al igual que nosotros, al igual que el mundo, va derecho hacia ese matadero en el desierto que es Santa Teresa» (2008: 106); todo lo contrario: se activan las "ideas-juego" dentro de la enunciación que logran controlar el caos del horror; en presencia de la muerte la narración-juego, la voz-juego que logra bailar en el desierto para evitar que la literatura también perezca.

LUGAR DE RECLUSIÓN

Aunque esta categoría sólo adquiriera potencia narrativa en la novela con la presencia de Klaus Haas, sospechoso de algunos crímenes de Santa Teresa y figura que alivia a una sociedad que no quiere reconocer el horror, cabe conectarla con toda la obra pues implica ese espacio fuera de la zona de la realidad social, creado por la sociedad como velo, como ocultamiento de la otra cara de la humanidad. El manicomio y la cárcel se convierten en un territorio recurrente en todas las partes de la obra; espacio en que interactúan los locos declarados y los locos que han sabido encubrir su diferencia. Territorio de verdades y de acertijos: la visita que los críticos realizan al pintor automutilado Edwin Johns en ese tan amable manicomio suizo entra en diálogo con el sanatorio al que acude Lola, ex-mujer de Amalfitano para reencontrar a su poeta-profeta; y con la casa de escritores desaparecidos de la quinta parte; casa-hotel que el solitario y vagabundo Archimboldi termina reconociendo como manicomio; una imagen desolada del ser escritor: soledad, dolor, vacío. Para Bolaño el fin de los artistas parece estar en la casa de reposo.

Estos tres espacios se oponen y funcionan como espejo y reflejo del lugar que dirige Elvira Campos, la mujer pragmática y radicalmente independiente de *La parte de los crímenes*, el manicomio de Santa Teresa, y en especial con la cárcel en esa cuarta parte de la novela. Este espacio de reclusión es también el espacio del abismo: para darle "forma" Bolaño diseña la aterradora imagen de la cárcel de Santa Teresa como una mujer agonizante en cuyo interior habitan los presos. Sólo una pesadilla de Frida Kahlo y Diego Rivera juntos podría producir esa imagen que la periodista de *La parte de Fate* Guadalupe Roncal llama sueño: «No sé cómo explicarlo. Más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y dentro de esas mujer viven los presos» (379). La cárcel de Santa Teresa es tan horrible como un sueño. Es posible que la anterior sea la imagen más perturbadora de toda la novela. En un plano distinto al



de las evidencias que se exponen durante los hallazgos de los cadáveres, a esos registros forenses del abismo –esas son realidades dentro de la realidad ficcional–, esta visión de la cárcel está dentro de las imágenes simbólicas, las alegorías creadas en la obra por sus personajes o por el narrador. En esta imagen está contenido todo el horror de 2666 y la explicación a los asesinatos, y el secreto del mundo.

Cerraré esta breve revisión de la carga estética y ética de los lugares de reclusión con dos ideas lanzadas al lector como destellos de luz en medio del vacío por personajes de la novela que parecen comprender las diferencias y semejanzas de la realidad lógica y la realidad otra. La primera proviene de Klaus Haas: mientras habla con el periodista Sergio González comenta que en la cárcel saben que él es inocente, y se explica: «Es como un ruido que alguien oye en un sueño» (614); y explica que los sueños que se sueñan en espacios cerrados son contagiosos, «pero el ruido que alguien ha oído no es parte del sueño sino de la realidad. El ruido pertenece a otro orden de cosas... el ruido es real» (614). La segunda es pronunciada por un genio exiliado voluntariamente: el matemático rumano que termina en un manicomio y cuya historia cuenta el intelectual Popescu durante la charla de los administradores del horror nazi sucedida en la última parte de la novela. Su sentencia es que «la locura no existe... He visto lo que no he debido ver... una matemática alternativa camuflada entre el siete y el ocho a la espera de que un hombre sea capaz de verla y descifrarla» (858).

SUEÑO

En la navidad de 1999 el diario *El Mercurio*, quizá inundado por un espíritu festivo y juguetón, preguntó a Roberto Bolaño sobre los sueños; su respuesta fue la siguiente: «Sin sueño no hay literatura. Soy totalmente fiel a los postulados surrealistas: el sueño es vital. No sólo diría que sin sueños no hay literatura, sino que sin sueños no hay vida. Lo más probable es que la carencia de sueños en una vida conduzca a la locura. El sueño es como el psiquiatra que cada noche te está curando» (Andonie, 2006, 92). Estos postulados se desarrollan en 2666 en donde el discurso de la realidad racional y el discurso de la inconsciencia se interconectan, se complementan y superponen para mostrar cómo la relación entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia es fundamental, y cómo algunos misterios de la realidad racional encuentran en la realidad otra de lo inconsciente su rostro en sombras y su ampliación en el horror.

Ante la amplia variedad de ambientes y decorados puestos en escena para la narración del sueño o la pesadilla, ante la riqueza interpretativa que activan y su aparición constante durante toda la novela ¿no se justifican una revisión extensa de lo onírico y un comentario crítico a algunos de los sueños y pesadillas más interesantes? Sí, claro que se justifican. Hedonismo crítico con el hedonismo narrativo; el sueño como ventana abierta hacia la realidad otra.

En 2666 toda la riqueza simbólica, estética y significativa de lo soñado se evapora, se pierde con el regreso a la realidad racional. Su sentido se hace transparente hasta perderse de vista. Un sueño no permanece en la vigilia, parece decir-



nos Bolaño, y en pocas ocasiones altera la cotidianidad o el comportamiento de los personajes, o lo logra por un breve lapso de tiempo. En contadas excepciones parece alterar la vida del personaje pero sin dejar huella en la lógica de sus decisiones; en otras palabras, dentro del sentido que la mente determina para la toma de decisiones los sueños quedan excluidos como argumento o detonante, o provocador. El velo entre las dos realidades se mantiene. Bolaño usa el sueño y la pesadilla para crear y jugar en la metaficción. Es la zona que le permite disparar los sentidos y los símbolos en su obra. Se trata del punto de fuga para que sus personajes y su realidad ficcional experimenten situaciones delirantes, surrealistas, absurdas, sin alterar la firmeza y seriedad narrativa de la novela. Bien marcados los límites entre sueño y vigilia el autor se permite la invitación y la provocación hacia el lector para que sea detective y juegue con las posibilidades interpretativas y creativas. El autor no pretende múltiples sentidos para los micro-relatos que constituyen los sueños; no los propone de forma directa, no aleja al lector ubicando los acontecimientos en otra realidad –a la manera de la literatura fantástica– sino que lo obliga a identificar su realidad con la de la novela. El sueño y la pesadilla, pues, también liberan al lector de dicho lazo y le dan el derecho a jugar y crear sobre la obra.

La novela también crea espacios para los teorizadores del sueño: la reflexión más interesante proviene de Barry Seaman, el filósofo de la vacuidad, el heredero práctico de Lipovetski, el verdadero creador de la reflexión filosófica que haría famoso y rico a Slavoj Žižek. Como parte del relato de *La parte de Fate*, en su fascinante «conferencia de los cinco temas», habla de las estrellas, las que están en el cielo, las «que uno podía contemplar, a un lado de la 80, mientras viajaba de Des Moines a Lincoln» (321), y las compara con los sueños, que son sólo apariencia, pues aquellas ya están muertas, hace millones de años y lo que vemos es su existencia falsa. La conclusión del pensador negro y pobre es hermosa y poética: «De tal manera que el viajero de la 80 al que se le acaba de reventar un neumático no sabe si lo que contempla en la inmensa noche son estrellas o si, por el contrario, son sueños. De alguna forma... ese viajero detenido también es parte de un sueño, un sueño que se desgaja de otro sueño así como una gota de agua se desgaja de una gota de agua mayor a la que llamamos ola» (321). Seaman, personaje literario, está dialogando a través del tiempo y de los mundos posibles con el bardo y su memorable mago Próspero, y con Borges, y con Calderón y Segismundo, su héroe trágico; Barry Seaman, personaje negro de Detroit, se reconoce sueño de un soñador inmerso en otro sueño. Un poco más adelante en su conferencia, sin cambiar de tema asocia a las estrellas con las apariencias, y a los sueños con las metáforas y arroja la siguiente verdad inútil: «Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo» (322-23). Barry Seaman es un seguidor de Bolaño, un pensador que no practica la oposición dialéctica sino que avanza por las ideas como un cazador budista. Es Bolaño negro, más viejo y vecino de una posindustrial ciudad norteamericana.



En Bolaño la apertura es engranaje de su poética, de allí que este recurso sea reiterativo y pueda asociarse con "agujeros negros", o "lugares vacíos"; este elemento formal está en los relatos de las situaciones oníricas, sin interés alguno por ser o parecer originales, que emplea el autor. Cabe mencionar que lo novedoso está en la manera en que se hace uso de dichas situaciones, el lugar dentro del relato, el tono y la riqueza imaginativa que es transmitida al lector. Para Corro Pemjean, Bolaño incluye los sueños como otra forma de dispositivo visual organizado bajo los mismos presupuestos teóricos y las mismas propuestas narrativo-estructurales de los filmes que aparecen en la novela: «los sueños de los personajes irrumpen sistemáticamente en la realidad del drama, en la actualidad de los acontecimientos, perfilándolos o desdibujándolos para la significación, tanto como lo hacen los sucesos reales» (Corro Pemjean, 2005: 126).

En los sueños de la novela el movimiento y la quietud son fundamentales y activan el juego de las conjeturas, promueven la participación y el deseo del lector quien parece decir: tal vez allí se encuentra la clave simbólica. Pero tal como el autor dosifica los temas en la realidad de su obra, deja puntos de fuga y un horizonte de expectativas múltiple: «El episodio onírico interviene sólo atmosférica, psicológicamente, el discurrir narrativo de lo cotidiano a baja intensidad de los personajes (sic). No hay un esfuerzo de vínculo simbólico, o causal entre ambos episodios, el soñado y el real, sin embargo, el sueño ha sido digno de narración minuciosa, ha sido visto con claridad» (Corro Pemjean, 2005: 127). Lo que nos lleva a la cuestión de si es el escritor quien debe hacer el vínculo, o en cambio inquietar a los lectores y provocarlos para tomar el riesgo de la interpretación. Bolaño aspira a un lector activo, involucrado y etéreo en su relación con la obra.

Por otra parte, el postulado sobre la relación de los temas eternos y las formas novedosas también condiciona y enmarca los relatos del otro lado de la vigilia. Se visitan los lugares comunes que la literatura y el cine nos han enseñado sobre el acto de soñar y las acciones dentro del sueño. Bolaño usa el tema del sueño como una paleta con muchísimos colores y se da el gusto de combinar y variar las opciones. El territorio de lo onírico es el patio de recreo narrativo en 2666; lo que se da en el juego no tiene gran trascendencia sobre lo que sucede en el salón de clases, ni en los pasillos del mundo-internado; pero alivia el espíritu. Ejercicio mental, punto de fuga, oxigenación para el lector. Bolaño ubica los sueños dentro de la narración como una forma de gimnasia mental que activa las neuronas del lector. Veamos: tenemos un sueño de Espinoza, generado, al parecer, por el deseo de reencontrar a una excelente prostituta mexicana y resolver un enigma contenido en unas palabras pronunciadas y olvidadas durante el sexo con ella:

Otra noche, en un sueño, creyó recordar lo que ella le había dicho. Se dio cuenta de que estaba soñando, se dio cuenta de que el sueño iba a acabar mal, se dio cuenta de que la posibilidad de olvidar sus palabras eran altas [sic] y que tal vez eso fuera lo mejor, pero se propuso hacer todo lo posible para recordarlas después de despertar. Incluso, en medio del sueño, cuyo cielo se movía como un remolino en cámara



lenta, intentó forzar un despertar abrupto, intentó encender la luz, intentó gritar y que su propio grito lo trajera de vuelta a la vigilia, pero las bombillas de su casa parecían haberse fundido y en vez de un grito sólo oyó un gemido lejano, como el de un niño o una niña o tal vez un animal refugiado en una habitación aislada (116).

La función del grito que cierra este sueño permite proponer otra característica estilística del autor, concretamente aquella que tiene que ver con los puntos de fuga: un posible relato que sólo se expone a la luz por un momento para desaparecer de la narración y volver a la oscuridad; relato sólo mencionado y sugerido, que se apaga pero deja una silueta, una huella sutil en la memoria del lector. En *La parte de los crímenes* y *La parte de Archimboldi* el sueño y la pesadilla quedan circunscritos a una órbita personal. El sueño y el mensaje, al igual que con los críticos, parece sólo importar a quien duerme, pero en el segundo bloque no alcanzan el nivel de complejidad y desarrollo ficcional del primero. El juego imaginativo toma otros visos en *La parte de Amalfitano* y en *La parte de Fate*. Se trata de los sueños-mensaje.

Claramente hay algo superior a las conexiones del sueño con la experiencia personal de Óscar Fate y Óscar Amalfitano. Ellos son utilizados por la narración como puentes o mediums para que al universo ficcional arriben claves, señales éticas y estéticas; sin las instrucciones para descifrarlas, o al menos el susurro fugaz para iniciar una derrota interpretativa. Cuando Peter Elmore afirma que en Bolaño «la escritura se compromete menos con la resolución de un enigma –a la manera de un relato policial– que con la revelación de un misterio» (2008: 261), está siendo sobremanera optimista con la propuesta del chileno: su escritura no se compromete ni con la resolución ni con la revelación. En cambio da la vida, la escritura, o se enfrenta a muerte por su derecho a relatar.

En la novela podemos ver también la conciencia que logra el protagonista del sueño, su claridad y certeza de que se encuentra en uno, y también la sospecha o la certeza de que allí hay un secreto revelado. Nada es extraordinario para el relato; aparecen como marco y escenario en el sueño de la puta mexicana, por ejemplo, los elementos de la vida cotidiana del crítico Espinoza, elementos que recién se vienen relatando. La variación en la realidad otra de dichos elementos consiste primero en su reacción en el sueño, que implica un ritmo diferente, y para este caso un solo detalle que marca a fuego la existencia en la realidad otra: «(el) cielo se movía como un remolino en cámara lenta» (116); se inserta luego la sensación del mal, del daño, el anuncio de la pesadilla; el juego del autor en este caso nos conduce a la idea de que el soñador quiere despertar. No satisfecho con este juego, el autor avanza en su exploración del plano de lo subconsciente: tenemos una segunda parte, un complemento de lo relatado y es la memoria del sueño, que es distinta al sueño mismo: «Al despertar, por supuesto, no recordaba nada, sólo que había soñado con la mexicana y que ésta estaba de pie en medio de un largo pasillo mal iluminado y que él la observaba sin que ella se diera cuenta. La mexicana parecía leer algo en la pared, grafitis o mensajes obscenos escritos con ro-



tulador que ella deletreaba lentamente, como si no supiera leer en silencio» (116). Regalo maravilloso del chileno, las dos versiones del sueño, el atisbo del secreto del mundo que permanece protegido, asegurado en los profundos e inconscientes archivos de la memoria. El original, la posibilidad de descubrir y comprender, de ser tocado por la luz del éxtasis; y la versión humanizada, racionalizada «al despertar, por supuesto, no recordaba nada»; las dos caras, la realidad otra y la realidad lógica.

Ahora, a pesar de que los mensajes de los sueños no alteren radicalmente la realidad de los personajes, es muy difícil compartir la conclusión de Villoro:



La prosa de Bolaño depende de leves rupturas en la percepción de lo real. Llama la atención el poco interés que concede al mundo subjetivo de sus personajes. Cuando refiere un sueño lo hace con la sobriedad exterior de un delirio de Kafka. Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de datos. Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos (2008: 86-87).

La mención de Kafka me parece acertadísima, pero su argumento, demasiado obvio; el comportamiento de los personajes en la realidad otra no tiene que ser copia del de la realidad racional; nuevas reglas, nuevos actos; la ética no es la misma. Por otro lado, cuando Villoro sentencia que Bolaño concede poco interés al mundo subjetivo de sus personajes, de nuevo sale la obra a refutarlo: «Durante unos días Pelletier y Espinoza se mostraron, cada uno por su lado, compungidos por el affaire con el taxista paquistaní, que daba vueltas alrededor de su mala conciencia como un fantasma o como un generador de electricidad» (109). Al parecer a Villoro lo traiciona su espíritu sofista y pretende que la obra literaria devenga documento filosófico; para Bolaño se trata más bien de una reflexión oculta mediada por el juego y la ironía: «Espinoza se preguntó si su comportamiento no revelaba lo que verdaderamente era, es decir un derechista xenófobo y violento. A Pelletier, por el contrario, lo que alimentaba su mala conciencia era el hecho de haber pateado al paquistaní cuando este ya estaba en el suelo, lo que resultaba francamente antideportivo» (110).

El mayor territorio de exploración onírica está en *La parte de los críticos*. Parece ser el recurso seleccionado por Bolaño para señalar la presencia activa de la realidad otra en la realidad racional de los personajes; y, por supuesto, en el remolino con visos de tornado que es Santa Teresa, territorio en donde todo lo que sucede parece pertenecer al otro lado del velo de la realidad, percepción que centrifuga la experiencia vital de los críticos. Este es el aire que respiran los europeos y que posibilita la encantadora y muy entretenida relación de sus sueños en el manicomio de Latinoamérica durante su estadía en el lyncheano hotel en que se hospedaban.



Con una simpleza escandalosa el arqueólogo Bolaño –quien va hasta el centro de las formas y estrategias narrativas y vuelve a la superficie con una joya común encantadora pero olvidada o relegada a la historiografía– anuncia por medio de su narrador: «Aquella noche los tres críticos se fueron a acostar relativamente temprano» (153). Y acto seguido nos arroja en la cara un chiste absurdo y perverso: «Pelletier soñó con su taza de baño» (153); poco a poco la realidad va perdiendo luz y ganando zonas oscuras: en el sueño la presencia desconocida, la sospecha de normalidad y la confirmación de anormalidad, la sangre y la mierda. Lo interesante es que la taza de baño no es un elemento clave del sueño; distractor, punto de fuga, goce narrativo.

En el segundo en relatarse: «Espinoza soñó con el cuadro del desierto» (153). Se trata de un cuadro que hace parte de su habitación de hotel. El cuadro está vivo. El narrador lo compara a un televisor de pantalla gigante. En aquél está el desierto y unos jinetes muy lentos, con una velocidad de otro mundo, «una velocidad que para Espinoza era lentitud, aunque él sabía que gracias a esa lentitud, quienquiera que fuera el observador del cuadro no se volvía loco» (153). La clave del sueño está en la palabras, siempre en las palabras, lo que se dice en la realidad otra, la verdad que no se puede comprender porque llega sin referentes: «Voces apenas audibles... Algunas palabras sueltas... Nuestra cultura... Nuestra libertad» (153-54). Las otras palabras están en oposición a la imagen: «Rapidez, premura, velocidad, ligereza» (153). El narrador explica la fuerza de las palabras como «raíces víricas en medio de carne muerta» (154).

Los dos sueños poseen elementos escatológicos, el primero dentro de la escena, el segundo en el ambiente, en lo no dicho. El sueño de Norton es el más inquietante; tiene que ver, como los de sus compañeros, con un objeto que particulariza el cuarto de hotel, podríamos sospechar incluso que lo hace único, como en un hotel infernal, o un hotel diseñado y administrado por Borges o por Perec; hotel laberinto: «En el sueño de Norton esta se veía reflejada en ambos espejos» (154). Es probable que estos sueños tengan una explicación sencilla y racional desde el psicoanálisis, incluso desde la neurociencia; algo asociado al trauma que sufre un ser humano al encontrarse en un espacio no familiar, la tensión generada por sentir vulnerada su seguridad personal, las señales enviadas por el paisaje y color local latinoamericanos, la violencia del desierto y finalmente la fractura de la normalidad y la sensatez, el surgimiento de lo inquietante presente en los elementos que particularizan las habitaciones de los personajes, todo comprimido en el tiempo de una o dos vigiliadas, resultan en la solución terapéutica del sueño. El famoso ejercicio reparador del cerebro, la solución al posible delirio en la que trabajan todos los niveles de conciencia para permitirle al individuo levantarse tranquilo y descansado en la mañana.

Allí está la clave: el trabajo con los materiales de siempre usados de una forma en apariencia normal o esperada, pero que con la contemplación, con la lectura exponen su misterio, el mismo que está en los sueños de los personajes, en la sangre sin origen del sueño de Pelletier, en las palabras como enfermedades del sueño de Espinoza y en los apuntes y la libreta del sueño de Norton. Es algo con el ritmo, con la imposibilidad de abandonar el sueño tanto para el soñador como



para el lector; tiene que ver quizá con la vulnerabilidad, el desamparo rotundo de saberse *persona* cuyo mundo es controlado y organizado por una entidad superior, por el cerebro mismo que nos traiciona durante el sueño y nos lleva a situaciones y estados que en la vigilia nos conducirían rápidamente al cementerio o a la casa de reposo. Pero nada de esto es nuevo. Como no es nuevo el sabor del vino, aunque siempre lo recibimos como una experiencia única, familiar. Comunión literaria.

Tal vez, el efecto, el impacto en la construcción de estas escenas oníricas está en que el lector las cree de principio a fin; que están tan perfectamente diseñadas que nos sumergimos en ellas como nos sumergimos en nuestros sueños, y que nada nos parece inverosímil –vaya palabra para hablar de los sueños, exigencia absoluta–, que son una extensión de la realidad racional construida por el autor, que, insisto, están en el lugar justo y en el momento justo, y en especial, que son altamente perturbadores, altamente inquietantes. En el sueño de Norton, el descubrimiento de que la mujer del reflejo es otra pero es ella, la vena abultada que señala un final irracional y enloquecedor, el miedo, la repetición delirante de la sonrisa de la Norton muerta seguida de una hasta el momento desconocida expresión de horror, desesperanza, angustia, en fin, malestar por existir; y la escritura. La observación y el registro que hace la inglesa de lo que está presenciando. La capacidad de mantenerse en los cabales o de volver a ellos para leer, espectar lo que se sueña.

Como colofón de la relación entre los críticos y la zona de los sueños, miremos los tres elementos que hacen únicas a las habitaciones de los europeos. La de Pelletier tiene la taza del baño rota, falta un pedazo del borde: «a simple vista no se veía, pero al levantar la tapa del wáter el pedazo que faltaba se hacía presente de forma repentina, casi como un ladrido» (149). La de Espinoza tiene un cuadro del desierto, como una reproducción del exterior en el interior. La de Norton tiene dos espejos, ubicados «de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban» (149). Estos son los indicios, aluden al infinito y al abismo, en el caso del español y la inglesa, y a la violencia y el abandono, en el caso del francés. Funcionan como anuncio de la realidad otra, como puente de comunicación para salvar el caos y contemplar el precipicio, para mantener los ojos abiertos durante el sueño. Así, la estrategia de Bolaño con relación a la narración y a la experiencia de lectura de los sueños hace del lector un partícipe directo: cuando el relato menciona que el soñador no recuerda lo soñado, pero le da una presentación exacta o al menos completa al lector del mismo, está ampliando el universo ficcional más allá de los propios personajes, y nos ubica tan arriba y tan afuera como el narrador, pero nunca con tanto conocimiento y poder como éste.

SUJETOS DEL ABISMO

Los protagonistas de 2666 son en orden de aparición: los críticos, el académico, el periodista, los detectives, el escritor. Ellos representan un descenso al caos y al horror del abismo que es la realidad. Son los testigos y los comentaristas, creadores y receptores; sin embargo, en lo más hondo del precipicio, y en el puente



más sólido está el escritor literario. Los periodistas parecen ser los peones en esta lucha contra el caos y el mal. Son ellos y ellas quienes primero pierden la vida y quienes primero intentan resolver o comprender las formas del mal. En la novela hay hombres y mujeres que terminan derrotados pero que han presentado una batalla digna para llegar a la verdad de las víctimas, para evitar que se pierdan en el oscuro abismo del extrarradio de la historia. Antes de la caída de Óscar Fate, protagonista de la tercera parte, que se sitúa más adelante en el tiempo (2003 o 2004), otros buscadores de la información han perecido: Sergio González tras siete años de investigación, la locutora radial Isabel Urrea, Josué Hernández Mercado periodista chicano desaparecido. Sólo dos mujeres logran salir con vida del vórtice que es Santa Teresa: Guadalupe Roncal y Mary-Sue Bravo. Todos representan la fuerza de voluntad que tanto valora el espíritu de la obra entera de Bolaño.

Un paso más adelante en el precipicio hacia el caos están los detectives. Y entre ellos el verdadero héroe es Lalo Cura quien contiene el otro saber, la otra forma de ilustración presente también en Juan de Dios Martínez. Dos nombres más aparecen dentro del grupo de tipos duros que enfrentan a la muerte con los ojos abiertos: Harry Magaña y Epifanio Galindo. Ellos constituyen junto a los pobres del extrarradio las formas de vida en el abismo. El autor logra separar a los detectives de los policías. Los segundos son negligentes y aniquiladores de la esperanza. Los policías de Santa Teresa se encargan de convertir en hechos las ideas que tenía el pintor Edwin Johns sobre la casualidad y el destino: «(el mundo) Tampoco es una casualidad... Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo... y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad» (122-23). Entonces, el dolor es el destino, y por lo tanto el destino es el caos. Luego, añade: «La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino... es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos» (123). Son los policías quienes les quitan a los pobres el lujo de que en su vida exista la casualidad, y sólo les permiten recorrer el camino signado por la realidad y el dolor.

En el universo ficcional de la novela la conducta de estos policías que trasladan el humor al horror del abismo facilita la salud mental de la sociedad. Tal como lo explica el investigador Kessler, personaje que recorre y comunica la realidad de tres partes de la novela, la sociedad utiliza el tamiz de las palabras para contener las muertes del extrarradio, las muertes horribles e inexplicables, inefables, por medio de un léxico: «convenientemente adecuado a nuestro miedo» (338). No sólo con los chistes sino también con su incapacidad y su propio miedo los policías hacen la tarea que alivia el miedo general. Bolaño quiere dejar claro que ellos pertenecen a la realidad del abismo, a la zona sin iluminar y que la sociedad así lo quiere, no los periodistas ni los detectives; la ética y la estética de los dos grupos aparece representada en la siguiente escena: «En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Riviera. Quíhuboles Lalito, dijo Epifanio, ¿Le entras a la pira? No, dijo Lalo Cura, ¿y tú? Yo tampoco, dijo Epifanio. Cuando se cansaron de mirar ambos salieron a tomar el fresco a la calle... La brisa que soplabla a esas horas por las calles de Santa Teresa era fresca de verdad. La luna,



llena de cicatrices, aún resplandecía en el cielo» (502). Mientras los detectives respiran un aire fresco, en el sótano de la estación de policía, en los calabozos de la comisaría, los uniformados violan mujeres. La luna está llena de cicatrices.

El escritor constituye la última escala de este camino hacia la revisión de los hechos. El último y gran héroe. Ahora, la novela nos deja ver que una cosa es el escritor y otra el autor. Bolaño ataca la figura del autor. La convierte en apariencia falsa, casi ridícula. En *La parte de Archimboldi* la leyenda del origen deviene conjunto de hechos gratuitos, facilones y sin fondo. Bolaño pone la obra por encima del autor pero reconoce que en nuestra cultura moderna, en nuestra *poscultura* (Steiner, 2003), esa figura es tratada como deidad y por eso en su novela la historia de sus orígenes y su construcción como artista es fabulesca, del dominio popular, oral. Desde esta premisa, y con la mirada en el autor y no en el escritor, Peter Elmore deja que se nuble su sentido crítico y se queda en un plano demasiado cercano a la superficie de la obra:

Aunque profuso en incidentes, anécdotas y personajes, el texto se plantea, incluso en sus pasajes a primera vista más digresivos, dos preguntas centrales: ¿Quién es en verdad el novelista Benno von Archimboldi, autor de culto y candidato al Premio Nobel? ¿Quién es el asesino que trama las muertes de mujeres en una ciudad de la frontera entre México y los Estados Unidos? Esas dos interrogantes laten, insistentes... Ambas convergen, misteriosa y turbadoramente, hacia la cuestión de la autoría: el Escritor y el Homicida (Elmore, 2008, 259).

Claramente esta puede ser la motivación para una primera lectura; pero la obra conduce a sus visitantes a otros lugares menos concurridos y menos cómodos.

El escritor está condenado y es gracias a esto que puede ver el abismo y crear el puente para que los no condenados lo crucen y comprendan algo de la realidad y de la historia; su experiencia de vida coincide con su experiencia literaria: «Mientras para la crítica el campo de la literatura suele ser un campo experimental para comprobar ciertas hipótesis que le son previas, los escritores toman la literatura como un laboratorio para, a partir de ella, entender no solamente el funcionamiento de la propia literatura, sino también lo real, el lenguaje, las pasiones, la sociedad» (Gutiérrez, 2010: 37). Así pues, el verdadero escritor de *La parte de Archimboldi* es Borís Abramovich Ansky y su espejo y reflejo, Archimboldi. Lo que Bolaño logra es un acto de *ocultamiento* del escritor y una exposición del autor; esto puede reconocerse, por ejemplo, en *La parte de Amalfitano*, cuando el lector puede escuchar las ideas de un médico psiquiatra obsesionado por escribir la biografía de un poeta español loco y olvidado, dos especímenes muy particulares en la fauna bolañesca: «[el poeta recluido] nos quiere mostrar su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo



experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable» (225). Se puede arriesgar la propuesta de que esas reflexiones del biografista psiquiátrico condensan toda *La parte de los crímenes*, así como la visión que tiene Bolaño sobre la literatura y sobre los escritores.

DOLOR Y SUICIDIO

Estas dos últimas categorías del presente análisis son, en el plano ético y estético, tanto o quizá más importantes que todas las anteriores. Se puede decir al respecto que para Bolaño su obra fue una lucha constante contra el dolor. Fue su manera de integrarse a la humanidad, su gesto altruista y filantrópico. Es posible rastrear el asunto del dolor humano en su creación y dar con ejemplos y formas variadas. En 2666 hay dos momentos que contienen este interés fundamental del chileno. En el primero Pelletier, al final de *La parte de los críticos*, refugiado en la lectura del autor invisible, del autor vacío –el perfecto–, comenta a Espinoza, que «era sorprendente, o que a él no dejaba de sorprenderle, la manera en que Archimboldi se aproximaba al dolor y a la vergüenza. –De forma delicada –dijo Espinoza. –Así es –dijo Pelletier -. De forma delicada» (189). El segundo es una declaración de principios mejor que cualquier frase tomada de una entrevista o cualquier sentencia hecha en un discurso o un texto no literario. Sucede, como no puede ser de otro modo, en el espacio más amplio y poderoso de reflexión filosófica en 2666, *La parte de Amalfitano*, puntualmente en el análisis que hace el narrador sobre las ideas-juego que practica el exiliado chileno para no perder la cordura, y que ya fue mencionado en el presente trabajo: «Estas ideas... Convertía el dolor de los otros en la memoria de uno. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle... Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura» (244).

Este sacrificio de la razón lleva a algunos de los creadores al manicomio, no sin antes haber hecho su declaración de principios personal. Tal es el caso del gesto rotundo y absoluto de Edwin Johns al cortarse la mano y tratarla científicamente para exhibirla como una obra de arte; la expresión más extrema de una conciencia del dolor y de la impotencia: «El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor, menor es la casualidad» (123). ¿El arte es lo único que puede ordenar el mundo? Según Bolaño sí. Sólo el arte da orden al mundo caótico para que el espectador pueda comprender la realidad. El propósito del escritor es entonces vencer el dolor y construir puentes para que los demás, al menos los que aún poseen el privilegio de la casualidad, puedan experimentar una vista al caos, una lección de abismo.

Cuando la novela abandona la realidad racional y entra en la realidad otra, se va reduciendo el espacio para las reflexiones y aumenta el de los hechos. Sólo el narrador puede, de vez en cuando, señalar algunas verdades dolorosas; pero no analizarlas. ¿Se puede llamar ironía a la declaración que hace, justo en la segunda página de *La parte de los crímenes*, cuando deja por fuera a un grupo de víctimas de



aquel que la sociedad se encarga de sepultar en la indiferencia y el olvido cada vez que los medios reavivan el malestar de la violencia brutal contra las mujeres pobres de la frontera?: «A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras... es probable que no fuera la primera» (444). ¿Cómo categorizar a estas víctimas si ya la novela misma determinó y agotó las posibilidades? Bolaño parece recordarnos que el dolor es inabarcable y que toda la cuarta parte de su novela, todo su esfuerzo estético e intelectual por crear un puente que nos permita asomarnos al horror más puro, no cubrirá, al menos todo el dolor de esta zona del mundo, de este caso particular del crimen. Se trata de una declaración de humildad escritural y de impotencia ante la abrumadora realidad que, como él se empeña en transmitir, es caótica, irregular, inmanejable e inagotable; sobre el primer hallazgo que se relata en *La parte de los crímenes*, que es también el primero del año 1993, el narrador explica: «seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra» (444). Una alegoría dolorosa para referirse al espacio-abismo del extrarradio: la zona del olvido y del dolor sin término es una tierra cultivable, una tierra fértil pero inepta. Ni el que trabaja la tierra, ni aquel que conoce la tierra es capaz de reconocerla y ubicarse. La noche no sólo es de orden atmosférico; es más profunda, es la noche de la historia. Bolaño abre y cierra la cuarta parte de 2666 con la oscuridad como protagonista. La diferencia es que luego de 348 páginas de dolor y vergüenza el autor nos señala una posibilidad para enfrentar el espacio imposible de la ausencia de luz: la risa. El juego. Esta es la posibilidad anunciada al profesor Amalfitano a través de un sueño: «Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana... necesaria... para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío... Esta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego.» (291)

En cuanto a la posibilidad del suicidio, que podría verse como la derrota ante el horror, el chileno llegó a comentar: «No existen los callejones sin salida. El suicidio es una salida. Y además es una salida, si bien extrema, muy civilizada... Un suicida, sea o no sea discreto, lo único que plantea son unas pocas (pero interesantes) preguntas, y en algunos casos hasta alguna respuesta» (Orosz, 2006: 122). Este acto es de gran importancia en la construcción temática y estética de la obra, tal vez porque Bolaño no acepta la muerte en vida: «Siempre recuerdo una frase de Cortázar: es preferible ser un suicida que ser un zombi» (Aguilar, 2006: 123).

Treintaicinco veces se menciona el suicidio en la novela. Tres veces en la primera parte, cuatro en la segunda, cuatro en la tercera, nueve en la cuarta y quince veces en la quinta. ¿Por qué tanto énfasis alrededor del suicidio en la última parte? Quizá se trate de la guerra y su condición extrema. Para Bolaño el suicidio parece ser es un lujo, intelectual y espiritual y, siguiendo al pintor desmembrado Edwin Johns, el dolor de los pobres sólo les permite tener destino; para ellos



el suicidio no es una opción; junto a una frontera en medio de un desierto no hay salida posible.

Ni en el primer bloque de la novela, el de la realidad lógica, ni en el tránsito hacia la realidad otra, es decir, en ninguna de las partes uno, dos y tres de la novela, acontece un suicidio. Estos sólo ocurren en el segundo bloque de la obra, como si para Bolaño este acto extremo sólo fuera posible estando en el extrarradio, a una distancia considerable de la sociedad. Los zombies no se suicidan, parecería declarar el chileno.

Sólo uno de los dos contiene el dolor y la vergüenza insoportables ante la brutalidad y el abandono de la sociedad. Es el de la profesora Perla Beatriz Ochotenera ahorcada en su vivienda: «El caso lo llevo Juan de Dios Martínez y desde el primer vistazo no le cupo duda de que se trataba de un suicidio» (646). La razón según la carta encontrada cerca del cadáver fue la desesperación por los asesinatos de mujeres y niñas. En el transcurso del micro-relato se reflexiona y se trata de entender el suicidio de la profesora: «¿Qué era lo que la profesora no soportaba?... ¿Las niñas menores de edad que morían sin que nadie hiciera nada para evitarlo? ¿Era suficiente eso para llevar a una mujer joven al suicidio?» (649). Acto desesperado que quiere dejar un mensaje, o tal vez no: «No me atrae nada del suicidio. Pero reconozco en él la libertad soberana, la posibilidad de ser uno mismo quien escriba o intente escribir la última línea... dejan preguntas pero también dejan respuestas, sólo que no las sabemos leer» (Aguilar, 2006: 123).

El chileno, haciendo una reflexión sobre las figuras emblemáticas de nuestro continente, comenta: «Lo mejor de Latinoamérica son nuestros suicidas, voluntarios o no. Tenemos los peores políticos del mundo, los peores capitalistas del mundo, los peores escritores del mundo. En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo. Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka» (Bolaño, 2006: 96). Esta imagen de la colonia penitenciaria kafkiana es la que mejor representa o contiene las claves para entender la estética del horror y del abismo que Bolaño desarrolló en su obra; la máquina que por medio de una integración fisiológica con el condenado le hace entender cuál es su crimen mientras lo va marcando en su cuerpo hasta la muerte. Esta imagen en donde el destino cae sobre la víctima, quien sólo entenderá por qué se le causa un dolor rotundo justo antes de morir, es el punto de partida de todo lo que sucede en la ciudad de Santa Teresa.

CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo fue *Reconocer los elementos narrativos que constituyen y diferencian los dos grandes bloques de la obra: el de la razón y el de la otra racionalidad*. El esfuerzo de lectura consistió aquí en buscar y definir una serie de isotopías que constituyen el entorno estético y temático de la novela, y que a la vez dan forma a la realidad otra, el mundo de la intemperie en donde priman los instintos y en donde la vida está en juego permanentemente. Esta fue la labor durante la escritura del artículo: comprender qué relató Bolaño, y por qué, y cómo lo relatado obedece a una forma. Así, la construcción de los personajes, por ejemplo, deja



ver la ruta escogida por el autor, que es reflejo de la mirada al abismo que nos quiere transmitir: desde el académico hasta el escritor hay un camino de exposición al caos y al dolor, –casi siempre de los otros–, cuyas etapas intermedias son el periodista y el detective. Por otra parte, la historia de Occidente imaginada por Bolaño, que conduce hacia el dolor o sigue el rumbo del dolor, también exalta la labor de los artistas, radicales como Edwin Johns, secretos y huyendo en libertad como Ansky, delirantes y obstinados como Barry Seaman, silenciosos y tristes como Archiboldi; a través de ellos y de los protagonistas de las cinco partes la obra remueve el desierto de la historia para que las víctimas puedan hablar.

Entonces, más que la creación de una forma novedosa para relatar una historia, lo que Bolaño ejercita y forja hasta la fatiga es una estrategia de atención lectora. Y esto nos permite afirmar que el chileno no es un esclavo de la forma que propone, sino más bien un artesano de una mirada clásica al arte de contar historias. 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 del valor del hedonismo narrativo, y en el compromiso innegociable frente al lector.

La forma de la obra, ya sin tener en cuenta al autor, permite el juego y la lectura desde la posibilidad de permitir que la obra indique el método para leer su estructura, y la ruta para analizarla e interpretarla. El proceso de numerar, separar, agrupar, permite que la mirada se detenga en zonas de la forma que están poco iluminadas. Luego de observarlas y proponer una interpretación, la evidencia constante es la de que 2666 es una obra abierta que mantiene la fuga narrativa como una de sus estrategias características. Finalmente, se debe mencionar que algunas de estas isotopías, las más importantes, responden a una necesidad de la forma. Tal es el caso de la presencia de los sueños en la novela; su aporte a la narración y a la estética de la obra recorre tres derroteros: uno apoyar y permitir la dosificación temática, otro constituirse en espacio de fuga del lector en el que pueda activar sus estrategias interpretativas y proponer significados que a la larga no afectarán la realidad de la novela; es decir, la presencia de los sueños le permite al lector jugar a ser detective. El tercer derrotero es el del hedonismo narrativo, el placer de contar hasta los sueños.

Durante el ejercicio de determinación y análisis de las isotopías se llegó también a la identificación de la forma abismal del relato por medio del juego de los espejos y los reflejos. Este aspecto se constituye en terreno poco explorado en el estudio de la novela y cuyos acercamientos no han logrado abandonar la mirada psicoanalítica o antropológica. Entonces, falta por hacer la revisión exhaustiva de las formas y los tipos de reflejos y de espejos como recurso narrativo. ¿Esta exploración dejará ver que la novela está diseñada como un laberinto borgiano?



Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo (2006) (s.t.) en Braithwaite, 2006: 123.
- ANDONIE, Carolina (2006) (s.t.) en Braithwaite, 2006: 92.
- BOLAÑO, Roberto (2006) *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- (2007) *2666*, Barcelona, Anagrama.
- (2009) *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- BRAITHWAITE, Andrés, comp. y ed. (2006) *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- CALABRESE, Omar (1987) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- COETZEE, John M. (2009) *Desgracia*, Barcelona, Debolsillo.
- CORRO PEMJEAN, Pablo (2005) «Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño», *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 38, 121-133.
- ELMORE, Peter (2008) «2666: la autoría en el tiempo del límite», en Paz Soldán y Faverón, 2008: 259-292.
- FRANZ, Carlos (2008) «'Una tristeza insoportable'. Ocho hipótesis sobre la melancolía de B.» en Paz Soldán y Faverón, 2008: 103-115.
- GUTIÉRREZ, Rafael (2010) *De la literatura como un oficio peligroso: Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño* [Tesis de posgraduación en Letras] Río de Janeiro, Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro, Departamento de Letras.
- OROSZ, Demian (2006) (s.t.) en Braithwaite, 2006: 122-123.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo FAVERÓN, comps. y eds. (2008) *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya.
- PINTO, Rodrigo (2006) «Nunca creí que llegaría a ser tan viejo» en Braithwaite, 2006: 82-86.
- 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.
- VILLORO, Juan (2008) «La batalla futura» en Paz Soldán y Faverón, 2008: 73-89.