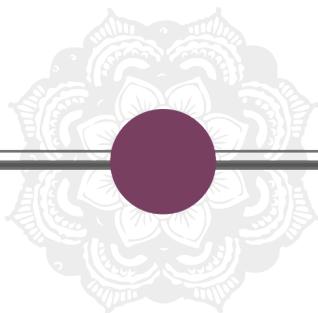


CRIMEN Y VIOLENCIA:
el pulso de la muerte en 2666,
de Roberto Bolaño



Lucía Noriega Hernández



COLECCIÓN
TESIS

Literatura

LUCÍA NORIEGA HERNÁNDEZ

estudió la Licenciatura en Letras Españolas en la Universidad de Guanajuato y posteriormente la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la misma institución. Sus líneas de investigación comprenden: narrativa hispanoamericana del siglo xx, en particular la obra de Roberto Bolaño, así como los estudios de género relacionados con la literatura. Actualmente se desempeña como profesora de tiempo parcial en la Universidad de Guanajuato y desarrolla diversos proyectos de escritura creativa en los géneros de ensayo y ficción.

*Crimen y violencia:
el pulso de la muerte en 2666, de Roberto Bolaño*

CRIMEN Y VIOLENCIA:
el pulso de la muerte en 2666, de Roberto Bolaño



Lucía Noriega Hernández

 UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO |
Campus Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades

 COLECCIÓN
TESIS

Universidad de Guanajuato

2019

Crimen y violencia: el pulso de la muerte en 2666, de Roberto Bolaño
Primera edición, 2019

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
Campus Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Letras Hispánicas
Exconvento de Valenciana s/n,
Col. Mineral de Valenciana, C.P. 36240
Guanajuato, Gto.

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-671-8



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	9
Prólogo	11
Introducción	15
I. ROBERTO BOLAÑO Y LA ESCRITURA VIOLENTA	23
II. VIOLENCIA Y LITERATURA	37
2.1. Pasión y violencia	39
2.2. Violencia y civilización	44
III. 2666: DENTRO DE LA ESPIRAL DE LA VIOLENCIA	49
3.1. Individualidad y colectividad	49
3.2. La posibilidad de la memoria	53
3.3. Violencia y poder	58
3.4. El cuerpo femenino como signo	65
3.5. Lo sexual perverso	72
3.6. El ojo que mira	80
3.6.1. <i>La apatía</i>	81
3.6.2. <i>La sospecha</i>	82
3.6.3. <i>La locura</i>	87
3.6.4. <i>La escritura</i>	89
3.7. El lector detective	94
Conclusiones	105
Bibliografía	113

PRESENTACIÓN

La tesis como carta de presentación elaborada al final de una carrera académica es un fenómeno paradójico. Los estudiantes suelen temer y quererla al mismo tiempo. La idea de tener que escribir 100 o 150 páginas, un libro completo, sobre un tema específico asusta y amenaza. La idea de poder demostrar que cuatro o cinco años de clases, trabajos y exámenes no han sido inútiles, que el estudiante es capaz de pensar y trazar el pensamiento sobre el papel de manera sistemática y coherente, de participar en esta conversación intelectual interminable que es la razón de ser de las carreras humanísticas, atrae y seduce. Ha habido y hay intentos de prescindir de las tesis como requisito final de una carrera universitaria. Las disciplinas exactas y las humanísticas proponen exámenes finales, informes profesionales e incluso la mal llamada “titulación cero”. Sin embargo y aunque estos intentos se formalicen en planes de estudio y normativas universitarias, la tesis sigue vigente y –creo- imprescindible en todas las áreas del conocimiento. Quizás ya no se efectúe la ceremonia de su defensa solemne, quizás se convierta en una materia acreditable como las demás. No importa: escribir una tesis sigue siendo el rito académico que las raíces más profundas deja en el estudiante, el futuro Licenciado, Maestro o Doctor.

Nuestros temas de tesis, los objetos de estudio, nos acompañan a lo largo de toda la vida, aunque no nos dediquemos a la investigación o una carrera profesional universitaria. Puede ser que un tiempo nos fastidie, pero una y otra vez vamos a regresar a nuestro tema inicial –no en balde “inicial” e “iniciático” se parecen.

Algunas tesis de pre y posgrado se convierten en libros, es decir, dejan la esfera de lo íntimo formada por un pequeño gremio de lectores expertos

y se exponen a un grupo de lectores más vasto. Las autoras y los autores de estas tesis se exponen a un peligro: el de la crítica, el de ser juzgado y evaluado por ojos lectores que requieren sobre todo una cosa: la comprensión. El gremio de expertos comprende de manera natural, el grupo más vasto de lectores pide más, pide no perder la atención, pide incluso cierto atractivo estético de un texto que originalmente sólo había buscado y presentado un conocimiento especializado.

La tesis y la tesis publicada son textos diferentes, hasta si son formalmente idénticos. Se diferencian no sólo por públicos distintos, sino también por el rol que juegan dentro de la comunidad académica. La tesis intenta convencer a un asesor y a dos lectores, el libro dialoga con otros textos y, de su parte, procura provocar más textos, más respuestas tentativas. La esterilidad intrínseca a la tesis se supera cuando se convierte en libro. Creo que en esta superación propuesta e intentada reside el gran valor de la presente colección que integra tesis de tres disciplinas humanísticas.

Dr. Andreas Kurz
Director del Departamento de Letras Hispánicas
Universidad de Guanajuato

PRÓLOGO

Roberto Bolaño es un escritor controversial. La controversia se produce en varios niveles y entre grupos de lectores heterogéneos. Hay críticos académicos que lo rechazan tajantemente como autor demasiado taquillero, es decir, parecen constatar que vender muchos ejemplares de un libro y tener a muchos lectores son criterios que, de antemano desacreditan a un autor, le restan valor y genuina preocupación estética y artística. Estoy seguro de que de *Don Quijote de la Mancha* se han vendido más ejemplares que de cualquier libro de escritor hispano alguno. Entonces, ¿el *Quijote* es *trash* literario? Hay otros críticos que tratan a Bolaño como los lectores germanos tratan a Goethe: cualquier palabra escrita por el genio ha de ser una revelación, un regalo del autor a sus lectores que sólo ellos, los críticos, son capaces de descifrar adecuadamente. La equivalencia cualitativa barthesiana entre creador divino y crítico/profeta se revela en esta postura. La obra de Bolaño, vasta y heterogénea, provoca estas reacciones extremas, ninguna de las cuales le hace justicia ni a la obra ni a su autor. Morir joven y con muchos proyectos sin terminar, agregan sal y pimienta a la receta. Es sumamente difícil, por ende, investigar las novelas y narraciones del chileno/mexicano. “Trabajar” a Bolaño (expresión horrenda de la jerga crítico-literaria) sin prejuicios, sin tomar partido, sin caer en uno de los extremos descritos, guardar cierta distancia imprescindible en los estudios literarios, es un reto. Lucía Noriega Hernández aceptó el reto en un proyecto de tesis de licenciatura. Jamás escuchó las voces que decían “Bolaño no vale la pena, es un farsante” o “Bolaño es un dios y a los dioses no se les cuestiona nada”. Prefirió buscar su propio acercamiento a 2666, a *La literatura nazi en América* y a otros textos complejos y desafiantes. Aceptó el reto, halló su lectura y escribió no una tesis, sino un estudio destinado a ser

libro. Escribió, en otras palabras, una genuina aportación a la crítica de la obra bolañiana; descifró su propia lectura novedosa ante los ojos de un asesor de tesis sorprendido primero, de un gremio académico de lectores después, de los lectores especializados y generalmente interesados ahora.

La violencia está omnipresente en la obra de Bolaño. Sus narradores despliegan —gustoso o no— toda una gama amplia de comportamientos, actos y actitudes violentos que abarcan asesinatos psicopáticos, la destrucción del cuerpo, las múltiples formas de tortura, agresiones verbales y psicológicas y el largo etcétera que una vez más plagio de Gabriel Zaid. La obra *2666* concentra este desquicio humano en Santa Teresa, un lugar mítico que es Ciudad Juárez. Las afectadas son las mujeres de la frontera y del desierto, las trabajadoras en las maquiladoras internacionales. Cuerpos y almas que se evaporan. Matar no es suficiente, quitar la vida a alguien no basta. Hay que horadar, buscar la chispa vital ajena y apropiarse de ella. Hay que cortar y quemar, violar y humillar, hay que sentirse poderoso y divino porque sólo un dios inmortal puede tener derecho sobre la vida ajena.

Paul Celan se suicidó en 1970. Murió a los 50 años, la misma edad de Bolaño. Celan dejó una serie de poemas cortos, cincelados y enigmáticos, los que comprueban su perenne lucha con el lenguaje. Y Celan dejó la “Todesfuge”, la “Fuga de la muerte”, su intento de convertir en poesía los horrores del campo de concentración que había vivido en piel propia. La “Fuga” fracasa porque el lenguaje no es capaz de comunicar un dolor y un grado de violencia que rebasa todo lo imaginable y representable. El lenguaje es un instrumento ineficiente, pero el único del que el poeta dispone y el único que sabe manejar, aunque sabe también que en realidad la herramienta maneja al artesano que lo usa para sus creaciones. La leche negra de la mañana, la tumba en el aire y la muerte que es un maestro de Alemania son metáforas e imágenes tan grandiosas como románticamente sublimes. Pero son imágenes que no captan el horror ni, mucho menos, curan las heridas infligidas a cuerpo y alma. Puede ser que el suicidio de Celan sea el testimonio definitivo de este fracaso, puede ser que el rumano se cansara de tanta búsqueda y quería forzar una respuesta. Jamás sabremos, pero entendemos que el intento de expresar lo inexpresable, tan inútil y desesperanzado como el trabajo de Sísifo, es la única tarea digna del escritor, la que justifica su existencia y labor. Roberto Bolaño lo intentó y, por supuesto, fracasó. No obstante, como humanos sólo nos queda el intento. Más justificación y aprecio no requiere la obra de Bolaño.

Lucía Noriega le sigue las huellas al autor de *2666*. Más no puede hacer porque un estudio literario de la índole del presente no puede ofrecer respuestas definitivas. Si el autor fracasa, el crítico necesariamente también lo hace. Sólo puede preguntarse cómo intenta Bolaño reflejar el horror, jamás cómo lo logra. Esta modestia, falsa como todas las modestias, caracteriza el trabajo de Lucía Noriega. Expresa sus hallazgos tentativos en un lenguaje correcto y pulcro, un lenguaje que se respeta a sí mismo. Es un análisis a la altura de la obra analizada. Mayor elogio no encuentro.

Andreas Kurz

Guanajuato, Gto., 2 de octubre de 2019

INTRODUCCIÓN

En 2019 se cumplieron dieciséis años de la muerte de Roberto Bolaño, tiempo en el que la suerte de su obra sigue siendo venturosa. Las simpatías y antipatías se alternan entre los lectores, viejos y nuevos, y la proliferación de traducciones, ediciones y artículos echa de ver que sus lectores van siempre en aumento. Existe, pues, una cierta fascinación alrededor de la obra general de Bolaño que permite asignarle el título de “autor de culto”.

En “La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño”, el crítico Adrián Felipe Ríos Baeza resume el efecto del “fenómeno Bolaño”, esa llegada intempestiva al reconocimiento con dosis alternadas de alabanza y vituperio, de la siguiente manera: “[...] las reacciones a favor y en contra resultaron tan desmedidas que acabaron por eclipsar las iniciales lecturas provechosas que pudieran hacerse de sus novelas, poemas y cuentos” (Ríos, 2011:15). Independientemente de la disparidad de percepciones, positivas o negativas, que circulan con respecto a Bolaño, es evidente que en la actualidad varios estratos lectores y críticos confluyen en un punto común: la obra de Roberto Bolaño es un elemento significativo, fuente germinal de rupturas en la literatura latinoamericana, por lo que su análisis resulta tan enriquecedor como inagotable. Es por esto que para la obra general de Bolaño “urge [...] una readecuación de los criterios de análisis y un marco teórico cimentado en el comparativismo y la multidisciplinariedad, con el fin de abarcar esos aspectos conflictivos y eclécticos que conformarían su particular textualidad” (Ríos, 2011: 16).

Dentro del ciclo narrativo de Bolaño, *2666* es la última novela que escribe antes de su prematuro fallecimiento. La novela queda inacabada, pero es

publicada de manera póstuma. A pesar de este hecho, y debido a su extensión y multiplicidad, no se la puede catalogar como una obra incompleta:

[...] lo importante para su autor no ha sido completarla, sino desarrollarla. [...] Nos preguntamos cuando una novela empieza o no empieza a estar inacabada. Mientras el autor la escribe, el final no puede ser lo más importante y muchas veces ni siquiera está decidido cuál va a ser. Lo que importa es la participación activa del lector, simultánea al acto de la escritura. Bolaño lo ha dejado bien claro a propósito del título [*Los sinsabores del verdadero policía*]: ‘*El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada*’ (Bolaño, 2011: 8).

El principal escenario hacia el cual convergen los destinos de los personajes de *2666* es la frontera mexicana: Santa Teresa, como espejo ficcional de Ciudad Juárez, urbe limítrofe entre Estados Unidos de América y México. Una vez más, al igual que en *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño elige México como el territorio necesario para moldear su escritura. Cabe destacar que, si bien el resto de su obra narrativa (con la excepción de *Amuleto*) está ambientada en España o en Chile, las que son consideradas las novelas cumbres de Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*, son un homenaje al territorio mexicano, lugar de cultivo ideal para una “escritura pobre”. Así lo afirma el ensayista Alberto Chimal al definir esta última como la escritura que “parte de la imposibilidad de su subsistencia no para amoldarse sino para volverse más extraña: para experimentar siempre más radicalmente, arriesgarse de maneras más absurdas, equivocarse espectacularmente. O, de vez en cuando, para entregar logros que hubieran sido imposibles de realizarse en cualquier otro ambiente” (Chimal, 2012: 62). Con respecto a las novelas que se han escrito sobre México, el propio Roberto Bolaño comenta en un pasaje de *Entre paréntesis*:

Pocos escritores mexicanos contemporáneos [...] han emprendido semejante empresa, como si tal esfuerzo les estuviera vedado de antemano o como si aquello que llamamos México y que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro, fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero (Bolaño, 2004a: 307).

Esa selva, ese desierto, esa abigarrada muchedumbre sin rostro, son todos uno mismo: la conjunción de la incertidumbre y el caos que México lle-

va consigo en su devenir histórico. Este país parece representar para Bolaño el desierto por antonomasia, contraparte de la costa cálida y amigable en la que se refugió en sus últimos años de vida: Blanes. La ficcional Santa Teresa será entonces el “oasis de horror” al que alude el epígrafe de 2666: “Un oasis de horror en medio de / un desierto de aburrimiento”. Bolaño muestra un apego muy personal por este verso de Baudelaire, tan así que en el ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, incluido en la compilación *El gaucha insufrible*, lo convierte en eje de su propia poética:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos [...]. Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo.¹ Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror (Bolaño, 2012: 528).

Es evidente el tono desesperanzado que impregna el párrafo, mismo que es comprensible si se tiene en cuenta que el ensayo fue escrito por Bolaño en los días en que la enfermedad física ya lo había desgastado; el mismo sentimiento parece engendrar el hálito de tiempo terminal de su última novela. El horror es el detonante definitivo de una trama que paralelamente explora el vacío desértico como esos oasis inesperados de los cuales surge el impulso trastocante de la realidad en la que se mueven los personajes. De 2666 se puede decir que cumple con el anhelo de libro definitivo, libro de riesgo para

¹ La cita desliza una clara referencia al palimpsesto de Mallarmé: “La carne es triste, ¡ay! / y ya he leído todos los libros”. De este modo, Bolaño establece una afinidad simultánea no sólo con Baudelaire, sino también con Mallarmé. Esta conexión será explorada en un párrafo posterior.

su lector tanto como lo es el cuerno del toro para el torero, en consonancia con el pensamiento de un joven Kafka:

Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué lo leemos? [...] lo que debemos tener son esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos; como el suicidio. Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro (Kafka cit. en Steiner, 1990: 101).

En efecto, aunque la novela proporciona una lectura abordable con facilidad relativa, las sacudidas son constantes y su sucesión puede acumular en el lector una dosis creciente de malestar y desconcierto. La extrañeza pronto hace su aparición y a partir de ese momento guía al lector en una deriva que va de un oasis de horror al siguiente. Por otro lado, todo indica que ésa es precisamente la intención explícita de su autor, como también se busca evidenciar en estas páginas.

La novela *2666* está estructurada en cinco partes sucesivas: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”. Esta última es la que queda inconclusa debido a la temprana muerte de Roberto Bolaño y, dado que cerraría el ciclo narrativo total, niega un final definitivo también para la novela en su conjunto. “La parte de los crímenes” narra la entrada al mundo académico de cuatro críticos literarios de distintos países de Europa, su encuentro a partir de la obsesión común por un escritor, el alemán Benno von Archiboldi, y la consiguiente pesquisa que realizan para localizarlo en la ciudad mexicana de Santa Teresa. “La parte de Amalfitano” tiene como protagonista al chileno Óscar Amalfitano, profesor de literatura en la universidad de Santa Teresa, con una historia de exilio y ruptura familiar que lo empuja hacia una ambigua salud mental. “La parte de Fate” está centrada en un periodista afroamericano que viaja a Santa Teresa para reportar una pelea de box; allí conoce a la hija de Óscar, Rosa Amalfitano, a quien termina salvando de unos enigmáticos personajes brotados de los oscuros rincones de la mafia mexicana. “La parte de Archiboldi” arroja luz sobre el origen del misterioso escritor, cuya historia avanza paralela a la de la Segunda Guerra Mundial para acabar desembocando en la Santa Teresa que aparece en las otras cuatro partes.

Estas historias que se acaban de describir a grandes rasgos son, por supuesto, el hilo central de cada parte, aquel que es posible rastrear de manera concreta desde el inicio hasta el final de la novela; sin embargo, ese hilo se entrecruza continuamente con retazos más o menos largos y disconexos de otras microhistorias, bifurcadas a su vez en otras más, de manera tal que la novela lineal acaba por diseminarse entre la proliferación de detalles y la disparidad de tiempos y espacios. Así, aunque cada parte aborda personajes principales y situaciones específicas, la conexión entre todas se explicitará mejor gracias a “La parte de los crímenes”, la penúltima en orden de aparición. En ésta se narran, directa o tangencialmente, entretnejidos con las vidas de diversos personajes, los hallazgos sucesivos de una serie de cadáveres de mujeres y niñas, asesinadas al parecer en circunstancias desconcertantes y extremadamente sádicas.

En *Estrella distante* ya había sido tratado el tema del asesinato de mujeres y, al igual que en ésta, en 2666 dichos episodios están evidentemente vinculados con los temas de la violencia extrema, la manifestación del mal y la sexualidad perversa. La conexión argumental entre los episodios violentos no es siempre directa, pues la narración se centra en ellos tanto como en otros elementos, pero tampoco se puede hablar de gratuidad con respecto a la narración, pues su acumulación sucesiva contribuye al ambiente de horror que emana de la novela. Al final resulta evidente que bajo la multiplicidad de situaciones descrita en “La parte de los crímenes” late un trasfondo de violencia, cuyas implicaciones se extienden también hacia las otras partes. Este trasfondo, en cuanto elemento definitivo de ruptura, interfiere eventualmente las historias de todos los protagonistas, caracterizando a la novela en su conjunto. Santa Teresa actúa, entonces, como lugar de convergencia y dispersión de los factores tributarios de la violencia, que surge a su vez del margen “debido a la bullente confluencia de elementos” (Ríos, 2011: 263).

Los tópicos planteados en 2666 son múltiples y variados, aunque es posible identificar el predominio de algunos. De igual manera, la pluralidad de personajes y situaciones presente en esta novela es avasallante y quizá pueda ser comparada solamente con la que existe en *Los detectives salvajes*, la otra novela de larguísimo aliento escrita por Roberto Bolaño. Este proceder es una característica medular de ambas novelas, como lo afirma Adrián Ríos Baeza al enunciar una muy acertada “máxima concluyente para la totalidad de la narrativa de Bolaño”. Argumente: “[...] la imposibilidad de construir con el lenguaje algo distinto de la dispersión. Aunque se deseen, hay cosas que no pueden

nombrarse, lo que obliga a pensar que aquellas que realmente se nombran no se asumirán como definitivas, sino sólo como tangenciales” (2011: 511).

Ante una multiplicidad conformada sólo por tangentes, por elementos que tocan a lo concreto en un punto ínfimo y que sin embargo se disparan hacia inasibles infinitos, se presenta la cuestión de cómo unificar y dar sentido a todos los elementos que configuran *2666*. *Los detectives salvajes*, por ejemplo, tiene una línea argumental siempre convergente en dos personajes principales: Lima y Belano. Por el contrario, en *2666* las partes tienen protagonistas y escenarios distintos que, aunque se entrecruzan, están bien delimitados a una parte específica. Bolaño incluso pretendió, al plantear la estructura inicial de la novela, que fueran leídas de manera separada como historias independientes.² La multiplicidad es entonces un elemento clave de la novela; está en su esencia porque el autor mismo “ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a su vez de múltiples sistemas interrelacionados” (Vila Matas cit. en Manzoni, 2006: 100).

La intención de este texto se centrará precisamente en encontrar y describir elementos de cruce entre las cinco partes. Esta búsqueda de integración, de conjunción de la pluralidad, no debe entenderse como el proceso de desbrozar los detalles “menores” o “irrelevantes” para dejar una sola rama, bien definida y delimitada, pero al fin y al cabo trunca. Lo que se desea es plantear una dirección de análisis específica que actúe como punto de fuga para rastrear y enlazar entre sí cualquiera de los distintos elementos de la novela. Es decir, se asume que existe al menos una conexión entre cada par posible de situaciones presentadas en la novela, de manera que incluso lo gratuito tiene un papel que cumplir al interior de la narración. Es evidente que el intento de agotar dichas conexiones es fútil, pues su cantidad tiende a multiplicarse constantemente debido a la estructura monstruosa de la novela, conformada de la siguiente manera:

En los instantes en que debería producirse la explosión argumental (el aseguramiento de todos los cabos sueltos), cada relato se vuelve un ‘rizoma’, en palabras de Deleuze, que provoca un giro, una vuelta más trazada en un constante *sentido-sinsentido*; en suma, una senda limítrofe, temblando entre la esta-

² Ver “Nota de los herederos del autor”, en *2666*.

bilidad y la inestabilidad. [De esa forma] un sistema ordenado (un punto fijo, una circunstancia muy concreta con la que se inicia la narración) comienza su periplo hacia la diseminación y el caos (Ríos, 2011: 511-512).

Se ha elegido precisamente el rizoma deleuziano como método para incursionar en los recovecos de *2666*, ya que su caracterización se corresponde no sólo con la estructura de la novela, sino también con la forma como ésta se da al lector:

[...] el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y se desborda. [...] el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza (Deleuze, 2002: 25).

A lo largo de las páginas que siguen se abordará el análisis de *2666* a partir de un tema específico, que funcionará, en este caso, como línea de fuga múltiple para explorar algunas relaciones posibles entre las distintas partes de la novela. Dicho tema será la violencia, que adquiere importancia definitiva porque caracteriza no sólo momentos o situaciones, sino que determina esencialmente la trama.

Partiendo de lo anterior, los objetivos concretos del presente texto serán describir cómo la violencia puede ser observada en *2666* a partir de algunas relaciones posibles entre violencia y literatura; analizar los significados y vínculos derivados de las formas en las que esa violencia es narrada y, finalmente, evidenciar el papel indispensable que dicha temática juega en la conformación total de *2666*. Todo esto permitirá integrar una visión global de la novela que, como ya se ha mencionado, es demasiado plural para ser enmarcada bajo una perspectiva puramente estructural.

Para cumplir estos objetivos, se echará mano de algunos elementos propios de la teoría de la recepción. También se hará mención de ejemplos y

aspectos recurrentes en otras obras de la narrativa y ensayística de Roberto Bolaño: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), *Monsieur Pain* (1999), *Una novelita lumpen* (2002), *El gaucho insufrible* (2003), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Putas asesinas* (2001), *Nocturno de Chile* (2000), *La literatura nazi en América* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997) y *Entre paréntesis* (2004). Como puede observarse, la mayoría de estas obras fue publicada antes que *2666* (2004), y han sido elegidas porque representan el antecedente a la recurrencia y evolución de las temáticas en la narrativa de Bolaño. Las obras póstumas que no han sido mencionadas no se considerarán más que de modo secundario.

Finalmente, el impulso primario que guía esta interpretación es cercano a la afición explícita del autor de *2666* por el oficio del detective: “Me hubiera gustado ser un detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas” (Bolaño, 2004a: 343).

En otras palabras, y si se sigue la premisa de Bolaño que reza: “El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada”, lo que aquí se presenta es la exposición desglosada de una lectora que, desde el principio, concibió este texto como una pesquisa detectivesca.

I. ROBERTO BOLAÑO Y LA ESCRITURA VIOLENTA

En la narrativa de Roberto Bolaño es posible identificar una serie de tópicos donde, de acuerdo con Patricia Poblete, predominan los siguientes: la desesperanza y la derrota, la búsqueda y la huida, el mal y el doble (Poblete, 2006: 225). A éstos, y siguiendo a Adrián Ríos, habría que añadir la recurrencia de lo “marginal”, en una amplia variedad de facetas, como propuesta ético-estética en la que se cruzan e interfieren dinámicamente “la obra del autor, la novela policial y la ciencia ficción, la gratuidad para con ciertos episodios caprichosos, el juego tipográfico, el relato erótico y la desacralización del oficio mismo de escribir” (Ríos, 2011: 221). Puesto que la narrativa de Bolaño está configurada desde y a partir de los márgenes, ésta se orienta claramente del lado de la contracultura. Bolaño, con toda intención, apunta a construir documentos de barbarie a partir del desmembramiento de los elementos a los que apela la cultura centralizada. Esta forma de ruptura, ampliamente reconocida en la obra del chileno,³ es una primera evidencia para justificar el título de este capítulo, que define su escritura como violenta. Bolaño mismo describe algunas de sus obras de la siguiente manera:

En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* [...] hablo de la violencia. En *La pista de hielo* (1993) hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso. En *La literatura nazi en América* (1996) hablo de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria. En *Estrella distante* (1996)

³ El texto “La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño”, de Adrián Felipe Ríos Baeza explora ampliamente esta perspectiva de Roberto Bolaño como escritor marginal.

intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto. En *Los detectives salvajes* (1998), hablo de la aventura, que siempre es inesperada. En *Amuleto* (1999), procuro entregar al lector la voz arrebatada de una uruguaya con vocación de griega. Omito mi tercera novela, *Monsieur Pain*, cuyo argumento es indescifrable (Bolaño, 2004a: 19).

De esta lista se tomarán aquellos elementos que tocan de cerca el mal y el horror, los componentes más inquietantes de la narrativa del chileno. Es inequívoco decir que el mal, el horror y la violencia son matices de una misma problemática humana: la desesperación que el individuo enfrenta por tener que vivir consciente de la inminencia de desaparecer, de morir. Sin embargo, en el tratamiento de semejante problemática *2666* apunta a ser sólo una aproximación tangencial. Por medio de numerosos recursos, la novela incursiona en la violencia inmanente que late debajo de lo cotidiano, origen auténtico del horror por la velada cercanía que tiene con lo mortal.

El título de la novela, *2666*, es un elemento críptico que, desde el principio, “remite a un imaginario específico”, el apocalipsis (Poblete, 2006: 26). Al dividir la cifra en “2 y 666. Esta última, como sabemos de sobra, fue señalada en las Escrituras como el número de la Bestia (Apocalipsis 13)” (Poblete, 2006: 27). La impresión se ve reforzada al leer el párrafo de *Amuleto*, donde Roberto Bolaño desliza la alusión directa a esta cifra:⁴

[...] la [colonia] Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (Bolaño, 1999a: 65).

La cifra es entonces un año que, bajo esta descripción, bien puede ser interpretado en clave de muerte: un cementerio, un año en el futuro lejano, párpados muertos o nonatos, olvido. Patricia Poblete señala cómo, en la novela, el término *apocalipsis* deviene en un “apocalipsis laico”:

⁴ Sobre las alusiones en otras obras de Bolaño al título de la novela, ver también: Ríos, 2011, nota 155.

[...] que al centrarse obsesivamente en el *final* olvida las *finalidades*. Deja de ser teleológico [meta, fin] y persiste sólo como escatología [final, extremo], ya que o bien el mundo parece terminarse antes de que se realice el propósito de la historia, o el tiempo se prolonga hasta mucho tiempo después de que cese todo desarrollo dotado de sentido. Al fundirse con la angustia existencial, el apocalipsis es experimentado ya no como cisma o transición —como excepcionalidad— sino como un estado de crisis perpetua que se transforma en época, esto es, como la rutina, lo cotidiano, lo *normal* (Poblete, 2010a: 19).

Poblete refiere también que en *Los detectives salvajes* hay una tematización de las vanguardias, los llamados *ismos* de los que Bolaño pretende rescatar “[...] el humor irónico y corrosivo, con el que se quiso horadar lo establecido y llevar la imaginación al poder” (Balido, 84). La novela *2666*, más bien, evidencia el fracaso de ese intento. La situación social e histórica en la que se enmarca “La parte de los crímenes” sería el resultado de dicho revés, donde las luchas sociales que inspiraron o fueron inspiradas por los movimientos vanguardistas ya han mostrado su imposibilidad fáctica. La imaginación nada puede en esta novela contra las fuerzas históricas que arrastran a sus personajes hacia el epicentro de la violencia: Santa Teresa, ciudad donde todos los excesos encuentran una salida para manifestarse. Si en el resto del texto el exceso de pasión sólo se insinúa en débiles explosiones de arrebato, como la golpiza que los críticos propinan al taxista o la guerra misma, contada apenas como eco de la vida de Archiboldi, en “La parte de los crímenes” las pasiones más perversas se deslizan en espiral progresiva hacia la violencia total, acercándose cada vez más al punto de convergencia con la muerte. Los personajes como Fate, Archiboldi o Amalfitano dan cuenta de la inutilidad de todo afán individual, de toda esperanza, de toda ideología, cuando descubren que hay un peligro que es mucho más real que el fracaso, o el aburrimiento o la derrota existenciales: la inminencia de la pareja muerte-horror en la cotidianidad.

La tríada integrada por juventud, pasión y muerte se revela en *Los detectives salvajes* como la “epifanía común a los nacidos en la década de los cincuenta” (Brodsky cit. en Manzoni, 2006: 86) que se mantiene más o menos constante en el grueso de la obra de Bolaño. En *2666* es posible observar un distanciamiento con respecto del tema de la juventud, como si en ella el escritor hubiera decidido dejar atrás ese aspecto característico de sus primeras obras para centrarse en una colectividad ya no tan joven y enferma de desen-

canto. El siguiente fragmento, escrito antes de la publicación de *2666*, descubre el apego de Roberto Bolaño por la imagen no contaminada de la juventud:

En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. [...] luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotsky o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (2004a: 37).

Los personajes que nacieron a partir de esta experiencia personal del escritor, jóvenes impulsivos, volcados en el ideal de la militancia, política o literaria, protagonistas de las primeras novelas y reflejados asimismo en su poesía, dan paso en *2666* a personajes (in)maduros y obsesivamente autorreflexivos que de modo constante se cuestionan para tratar de encontrar un sentido a la realidad plagada de absurdos en la que se sienten inmersos. La esperanza ha desaparecido para ellos y el futuro buscado se evidencia, con razón, como amasijo de sinsentidos cristalizado en un presente incomprensible y estéril. Ese paso de una juventud irreflexiva a la desencantada madurez es un tránsito obligado que para el individuo comporta altas dosis de violencia, de rupturas, pérdidas, abandonos, y es por tanto otro motivo que abona a la visión de *2666* como una exploración de los inevitables periplos hacia la muerte.

En la mayor parte de la obra narrativa de Bolaño se privilegia la identidad individual y subjetiva; en *2666*, por el contrario, se deja sentir la identidad colectiva procedente de la pluralidad de los personajes: de entre ellos ninguno es el centro (como lo son Lima y Belano en *Los detectives salvajes*). El imán que los atrae a todos es la red de violencia que subyace a los crímenes de Santa Teresa, y esa red circunda a todas las clases y condiciones: extranjeros, lugareños, políticos, prostitutas, escritores, críticos literarios, narco-

traficantes, estudiantes, niñas, empleadas de maquiladoras, obreros, policías, matones, boxeadores, etcétera. En 2666 cristaliza el momento histórico de una sociedad, más que de una sola generación, como sí ocurre en *Los detectives salvajes*, según dan a entender las palabras del propio autor: “[...] la novela (LDS) intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en una ocasión fue el valor y los límites del valor. [...] Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (Bolaño, 2004a: 327).

Santa Teresa es una analogía máxima de la colectividad; la ciudad enferma desliza en toda la novela un clima de languidez y mortandad. Sólo muy lentamente son revelados los retazos de la verdad que, por un lado, la ciudad se empeña en mantener oculta y que, por el otro, no puede acallar más porque las evidencias están a la vista en los tiraderos, los parajes arenosos y los periódicos de nota roja: Santa Teresa mata a sus propias hijas. El horror que se desprende de ese hecho no es fuente de deleite o de belleza; no hay en él intencionalidad estética ni reivindicatoria. Esto crea una disonancia con la estética de Baudelaire, de manera que lo enfermo, el principio corruptor de la muerte, se ofrece desnudo y en toda su visceralidad; no se lo niega ni se lo oculta pero tampoco se lo venera, siendo más la careta superficial que oculta un mal mayor, terrible y subyacente: el hálito de muerte del crimen impune, que signa constantemente a la historia humana.

De esta manera, la ciudad concentra y devuelve reflejos reiterados de uno de los elementos más recurrentes de la obra de Roberto Bolaño: la infamia (Manzoni, 2006: 24). Lo que en novelas como *La literatura nazi en América* o *Estrella distante* corresponde respectivamente al nazismo y al piloto asesino Ramírez Hoffman (“El Infame”, con mayúsculas), en este caso se condensa alrededor de Santa Teresa y sus misteriosos asesinos de mujeres: la representación del mal absoluto, materializado a través de la violencia sistemática llevada al extremo. El motivo del nazismo también se presenta en 2666 a través de “La parte de Archimboldi”, pues su desarrollo tiene lugar en el periodo histórico de la Segunda Guerra. Violencia e infamia serán una vez más elementos medulares de los episodios que aluden directamente a las atrocidades nazis.

La concurrencia de motivos tan dispares como la vocación literaria/artística y el asesinato provoca un efecto de conmoción que desemboca en un sentimiento de confusión y angustia. Los personajes que se ven enfrentados en este contraste son a menudo protagonistas de conflictos existenciales sur-

gidos a partir de dicha conmoción. Esa característica inquietante, “el vínculo que el escritor establece entre una supuesta ética artística y una violencia grotesca y desmedida” (Ríos, 2011: 269), signa, por ejemplo, al narrador de *Estrella distante* cuando intenta contar la historia de Ramírez Hoffman; signa a los “Escritores bárbaros” con los que se alía Hoffman; signa el monólogo delirante de Auxilio (protagonista de *Amuleto*) mientras trata de reconstruir la historia de los jóvenes poetas mexicanos, perdidos en un torbellino de pobreza y violencia; signa también al pintor de “La parte de los críticos” que corta su propia mano y la incorpora a uno de sus cuadros para aumentar la cotización de su obra en el mercado; signa a Archimboldi como escritor y soldado. Hay detrás de cada una de estas historias un esfuerzo por retratar la tragedia constante escondida detrás del quehacer artístico, que queda así desacralizado, alejado de toda percepción idealizada.

Los fragmentos biográficos enumerados en “La parte de los crímenes” contrastan con los de *La literatura nazi en América* porque los biografiados no son ya los infames, sino sus víctimas. La caracterización de los infames es vaga o nula en 2666 y, por consiguiente, el mal que representan ya no está personalizado en ningún individuo específico, sino que es manifestado sólo por el vacío, por ser la sombra ambigua que proyecta la narración. El Peregrino negro que aparece esporádicamente es la única presencia física que, también de manera ambigua, remite a él.

Hay otro punto de contraste entre 2666 y *La literatura nazi en América*: las vidas de los personajes sí llegan a juntarse en un hilo común que es a la vez geografía, símbolo y época: Santa Teresa. Esto es significativo porque la novela tiene una amplia variedad de escenarios que abarcan países tan diversos como México, Estados Unidos, España, Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, etcétera: “territorios multiculturales abordados a partir de una táctica que valoriza lo local/individual. [...] multiplicidad de trayectorias que van construyendo y deshaciendo mapas de intensidades real visceralistas” (Espinosa cit. en Manzoni, 2006: 132). Los asesinatos de mujeres son el elemento que, sin que los personajes estén conscientes de ello, los reúne alrededor del mismo centro invisible. Algunos personajes se conocen, coinciden; otros permanecen ajenos, pero todos se conectan entre sí gracias a una serie de interrelaciones que es insinuada apenas en susurros a lo largo de las páginas.

La realidad histórica de Latinoamérica, en particular el caso recurrente de las dictaduras, parece favorecer también el ambiente de vaguedad

en la obra de Bolaño. La ruina es una vez más, como afirma George Steiner, el “punto de partida para cualquier reflexión seria sobre la literatura y sobre el lugar de la literatura en la sociedad” (1990: 24). En efecto, para posicionar su escritura frente a dicha realidad, Roberto Bolaño decide evidenciar la falsedad e incompletitud de las versiones “oficiales” al dar prioridad a lo indicial, a los subterfugios desdeñados de la realidad. En el autor se reconoce, en efecto, la tendencia a retratar las acciones destructivas de los estados de represión, así como mover a la conmoción y la desconfianza sobre sus enmascaramientos discursivos (Espinosa cit. en Manzoni, 2006: 129). Esta pieza, *2666*, no será la excepción en esta línea ideológica de oposición a la oficialidad; si la periferia, lo marginal, es lo no-nombrado, Bolaño acude a él a través de los lenguajes oficiales parodiados y de la inclusión de los aspectos inútiles, desapercibidos, de lo cotidiano. En *Amuleto*, *Nocturno de Chile* o *Estrella distante*, por mencionar algunos ejemplos, las voces privilegiadas son las de los disidentes o los observadores, elementos no autenticados por la oficialidad, quienes dan su versión de los hechos.

Habría que observar lo que ocurre cuando un grupo de poder quiere ocultar un suceso criminal a la historia, como las masacres, desapariciones forzadas y torturas perpetradas durante las dictaduras latinoamericanas. Con necia frecuencia, el suceso es negado o falseado por los perpetradores, pero borrar la totalidad de las huellas de tan ingente cantidad de crímenes y mentiras es casi imposible. Los rastros tarde o temprano salen a la luz o se quedan flotando en la superficie gracias a esos fragmentos que escapan del olvido y a los pocos testigos que los conservan en la memoria. Dichos fragmentos no son casi nunca coherentes como totalidad ni suficientes para revelar la verdad, pero su presencia habla en contra de la versión oficial y permite a la red de verdades subyacentes permanecer, existir, ser, al menos mínimamente, reivindicada. La escritura de Bolaño está caracterizada, precisamente, por “revitalizar la sospecha como posibilidad de resistencia y como forma de ajustar cuentas con la historia” al “no insistir en demasía en una referencialidad denunciante” sino en “una dimensión que vectoriza los significados hacia una reflexión sobre el mal y el poder” (Espinosa cit. en Manzoni, 2006: 130-131).

Estos aspectos de la escritura de Bolaño se ven igualmente reflejados en su relación con Arturo Belano, con quien lleva a cabo un juego especular que el autor describe como “el ejercicio de la memoria bajo el rigor estilístico”

alejado del “diario o crónica personal”;⁵ ejercicio que signa el discurrir del mismo Belano en tanto personaje y narrador y que apunta hacia una perspectiva de la literatura “como máquina autosuficiente” (el personaje Belano, narrador explícito de *2666*, escribe sobre lo que recuerda, preserva la memoria y prescinde, ficcionalmente, del escritor Bolaño).

Con respecto a la relación entre violencia y literatura conviene hacer notar otro aspecto que, opacado por la carga emocional que implica “La parte de los crímenes”, pasa a segundo plano en la trama de *2666*: el protagonismo numeroso de los personajes relacionados con el ámbito literario. Todas las partes, excepto la ya mencionada, corresponden a uno o varios personajes bajo dicha clasificación: tres críticos literarios, un académico, un periodista y un escritor. La literatura juega un papel distinto en la vida de cada uno, pero, en tanto acontecimiento, forma parte indisoluble de los espacios vitales de los personajes y, en buena medida, determina sus destinos y modela sus pensamientos. La ‘Parte de los crímenes’ y los sucesos violentos que de ella se derivan serán el contrapunto que los obliga a todos a contemplar sus propias vidas bajo otra luz, alejada de la comodidad puramente reflexiva de la ficción literaria alrededor de la cual orbitan la mayor parte del tiempo.

Bajo la sombra de estas consideraciones puede inferirse que Bolaño, en particular con *2666*, desea remarcar que lo que logra a veces salvar la barrera de la violencia no es tanto la literatura en sí, también signada por ella, sino la escritura, el auténtico ejercicio de riesgo. Después de todo, y como enuncia George Steiner: “¿Quién sería crítico si pudiera ser escritor?” (1990: 23). Si bien, hay una máxima todavía más elevada: “leer es siempre más importante que escribir” (Bolaño cit. en Manzoni, 2006: 113).

La escritura, según Steiner, “brota del deseo de durar”, lo que la convierte en “una artimaña contra la muerte” (Steiner, 23). Puesto que tienen un origen común, el miedo humano a la mortalidad, no debe resultar extraño que entre el ejercicio literario y la violencia haya una relación estrecha. En la obra de Bolaño, en general, se reconoce la alusión constante a la literatura como un elemento no sólo de riesgo, sino de auténtica experiencia

⁵ Visto en “Entrevista a R. Bolaño- Off the record”. Recuperado el 1 de diciembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw>

vivencial capaz de permear la totalidad de las percepciones cotidianas: “la vida y la literatura son una misma disciplina comparada en la obra de Bolaño” (Brodsky cit. en Manzoni, 2006: 86). Este autor ve “la literatura como forma de vida, riesgo y fin en sí misma” (Manzoni, 2006: 176). La estimación superior que Bolaño profesa al valor personal es coherente con esta visión, ya que entonces una cota máxima de la propia valentía es la escritura. Dicha convicción es reiterada con tanta regularidad y certidumbre que llega a resultar no sólo conmovedora, sino también persuasiva: “Bolaño es tal vez el último escritor que se cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente así es” (Dés cit. en Manzoni, 2006: 198).

Esta idea del mérito supremo de la literatura no se dirige tampoco en todas direcciones. Para Bolaño, una vez que la escritura se aleja del riesgo se vuelve un mero objeto servil. La incomodidad y el desasosiego son elementos necesarios para que la literatura pueda desplegar sus posibilidades sobre los fundamentos mismos de la vida. De allí vendrá su auténtico valor, porque, como atinadamente rememora Celina Manzoni:

Fue Michel Leiris quien en 1946 reflexionando sobre el carácter de la escritura se preguntaba si ese fenómeno, ese misterio que llamamos escritura no resulta despojado de valor si se queda en lo meramente estético: ‘¿No hay en el hecho de escribir una obra nada que sea un equivalente [...] de lo que es para el torero, el cuerno acerado del toro, lo único que confiere —por la amenaza material que encierra— una realidad a su arte y le impide ser otra cosa que la vana gracia de una bailarina?’ (Manzoni, 2006: 13).

La distinción que Bolaño hace respecto a las distintas caras de literatura y escritura puede verse en *La literatura nazi en América*, donde hay un pasaje que, a propósito de alguno de los supuestos escritores nazis allí enumerados, dice lo siguiente:

[...] desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, que no venía al caso [...] o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social (Bolaño, 1996b: 70).

Esta concepción de la literatura sorprende por su contundencia, pero resulta menos áspera si se piensa que, en efecto, escribir sobre algo implica focalizarlo, juzgarlo y exponerlo; el uso objetual que se le da a los cuerpos cuando son violentados es susceptible de ser ejercido también sobre las ideas. Entonces, si la literatura puede ser una alteridad oculta pero equivalente de la violencia, una manera de liberar a la primera de la segunda, sería usar ese elemento violento que hay en la literatura para volverlo contra sí mismo, puesto que “La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo” (Bolaño, 2004a: 284-285).

De esta manera, escribir sobre la violencia en su forma más cruel y descarnada, es decir en su forma más pura, evidenciará, al menos parcialmente, lo que quiere ser mantenido oculto: la existencia constante de lo violento hasta en los más domesticados de los ámbitos humanos. La violencia, a través de la escritura, se vuelve momento luminoso que bien puede ser causa, efecto, lugar de transición, manifestación extática, espacio o ambiente. El momento violento se presenta como una manera de que las cosas se disparen vertiginosamente hacia los extremos o alcancen un estado límite.

Otro aspecto necesario para caracterizar de forma conveniente la escritura de Bolaño es la recurrencia, directa o indirecta, al género policial. En primer lugar, es pertinente mencionar cómo *Los sinsabores del verdadero policía*, producto directo de la inquietud del autor por el género, echa mano de un recurso frecuente en la novela negra norteamericana: el “canibalismo”, “reenvío narrativo que corrige o retoma un episodio” (Manzi cit. en Manzoni, 2006: 159), de “La parte de Amalfitano”. Esta novela póstuma canibaliza al personaje cuya parte es, además, la más breve de las que integran *2666*, ofreciendo al lector la posibilidad de prolongar un poco más el idilio literario con Óscar Amalfitano.

La afición de Bolaño por el género policiaco es un elemento bien reconocido de su poética,⁶ y el papel que juega en su obra, y en particular en *2666*, cobra pleno sentido cuando se considera que el policial es un género que uti-

⁶ Para un análisis puntual de la recurrencia al género policial en otras obras de Bolaño, ver el apartado “La novela policial”, en *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*, de Adrián Felipe Ríos Baeza.

liza el discurso literario para indagar directamente en los temas predilectos de Roberto Bolaño: el crimen, el mal, la infamia, la falsedad discursiva de la oficialidad y la valentía como mérito supremo de la existencia personal. Es decir, el policial se adentra en la búsqueda, en la resolución del secreto, de lo que desea ser mantenido oculto. Su método es el analítico y, puesto que pretende develar explícitamente ese secreto, apela a la causalidad para delinear los eventos de la realidad. Ezequiel de Rosso añade la siguiente precisión: “Lo que la novela policial aporta a esta visión del mundo [convicción de que existe un secreto que ordena los hechos] (no tan distinta de la que los sujetos solemos tener en la vida cotidiana) es que este secreto será satisfactoriamente develado” (De Rosso cit. en Manzoni, 2006: 135). En efecto, frente a la proliferación de crímenes con la que el individuo se topa en la vida cotidiana, su noción, su necesidad de justicia encuentra una satisfacción simbólica a través de la resolución ficcional del crimen. De Rosso hace también algunas puntualizaciones importantes con respecto a la obra de Bolaño:

Difícilmente puede un ‘purista’ reconocer en Bolaño a un autor de novelas policiales; lo que parece reconocerse tal vez sea a un *lector* de novelas policiales que escribe sobre la matriz genérica produciendo un relato que puede ser leído desde el policial, pero que no satisface sus premisas básicas. Así, si bien en todas sus novelas aparecen muertes violentas, sólo en dos de ellas se nos presenta el crimen como cuestión central, es decir, como un rasgo temático específico de lo policial.

El lector de novelas policiales se encuentra en los libros de Bolaño en una situación de precariedad, buscando afanosamente un sentido en los hechos narrados que el texto se niega a dar. Por lo tanto, no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien de un secreto que el texto parece esconder (De Rosso cit. en Manzoni, 2006: 135 y 137).

2666 viene a sumarse a este dúo que De Rosso menciona pues, en efecto, su centro gravitatorio es el crimen, y no uno sino una multiplicidad; crímenes violentos que apelan, primero, al asombro del lector, y segundo, a su tenacidad como detective honorario para escarbar entre las pistas que se multiplican sin revelar ninguna verdad definitiva, ese “fetiche que el lector del género se ha acostumbrado a buscar e inevitablemente encontrar” (De Rosso cit. en Manzoni, 2006: 136). Sin embargo, al igual que en el resto de la obra de

Bolaño, en 2666 las expectativas del género se verán decepcionadas o torcidas porque el secreto permanece indescifrable y, entre la proliferación de detalles, las pistas son en su mayoría indiscernibles de lo meramente anecdótico, como bien apunta Ríos Baeza:

[...] los ‘indicios’ (las ‘pistas’) para resolver el enigma aparecerán eximidas, casi siempre, de la narración central. [...] el interés por la pesquisa policial pierde espesura por la irrupción, en primer lugar, de la serie de comentarios literarios y cinematográficos, los chistes misóginos, la enumeración de fobias y las circunstancias privadas de algunos personajes (Albert Kessler, Juan de Dios Martínez, Lalo Cura); y en segundo lugar, porque a pesar de que algunos victimarios son capturados, la policía de Santa Teresa se esmera en convencer a los ciudadanos, y autoconvencerse, de que no se trata de una red criminal, sino de un solo asesino serial (2011: 161-162).

Esas desviaciones que constantemente se apartan de la pesquisa criminal desdibujan el sentido de lo que está narrado en clave policial, es decir, aquello relativo a la resolución de los crímenes. La narración adquiere entonces un carácter conjetural que pone todo evento bajo la sospecha de ser significativo para la resolución del enigma, pero sin llegar tampoco a confirmarlo, con lo que el lector es despojado de cualquier noción de certeza sobre la relevancia de los acontecimientos narrativos en la develación del secreto. Adrián Ríos afirma que “en Bolaño existe un esfuerzo constante por demostrar las condiciones de imposibilidad para contar linealmente una historia policial. El mensaje ofrecido a un supuesto lector se *debilita* en su trayecto, no *desea* alcanzar un destinatario” (2011: 163) por lo que la narración en clave policial quedaría “abierta hacia la diseminación y no remitiría a ninguna *verdad*, acabando así de dismantelar las premisas del clásico modelo policíaco donde todos los cabos sueltos de la pesquisa investigativa necesitan cerrarse” (2011: 164). La no-resolución se alinea entonces con la incertidumbre constante que generalmente rodea al crimen en la vida real. El desasosiego que produce la injusticia es trasladado a la novela; sin embargo, este llega a ser percibido sólo de manera diferida, tardía, cuando las expectativas de resolución ya son muy altas. El golpe final a estas expectativas se da con la lectura de la inconclusa parte de Archiboldi.

La particularidad narrativa de 2666, en tanto obra cumbre de la escritura violenta de Roberto Bolaño, puede ser inferida a partir de uno de los

ensayos del autor: “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Si bien su obra general puede inscribirse en una de las premisas principales de este ensayo, descrita por los versos de Baudelaire: “Hundirse en el fondo del abismo, Cielo o Infierno, ¿qué importa? / Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”, 2666 explora la inmensidad del abismo y confirma que lo que realmente se encuentra ahí no es el Cielo, ni mucho menos, sino el Infierno en la peor de sus posibilidades, la que es patente, post apocalíptica e ineludible: la brutalidad de lo real. A esta escritura ya no la justifica la búsqueda de lo nuevo tanto como el sentimiento de persecución, el saber que la muerte ha de alcanzar a todos y que su forma está dictada sólo por el azar: enfermedad, vejez, asesinato, accidente, etcétera. Lo que empieza con Baudelaire termina con Mallarmé: “La carne es triste, ¡ay! / y ya he leído todos los libros”.⁷ Entonces dará comienzo otra cosa distinta: la huida inútil pero inevitable para tratar de conjurar el horror. Ese es el último de los viajes e irónicamente ha de desembocar, según Bolaño, en el horror mismo.

¿Qué función tiene el lector de este policial inaudito, inmerso en semejante galimatías de significados e ignorado en su papel de interpretador? Su cometido se encuentra en iniciar un movimiento diseminador, en lugar de integrador, donde la apertura de la narración continúa ampliándose en todas direcciones hasta instaurar la sospecha como convicción única, en lugar de limitar la búsqueda o poner fin a la insistencia, aunque sea cíclica, sobre la resolución. Ríos afirma:

Lo que moviliza a las narraciones pretendidamente policiales de Bolaño no sería la ‘pista’, ni la ‘búsqueda’, ni la ‘clave’. Menos aún las referencias miméticas (fachadas que acaban por derruirse), sino el valor *secretal* de la misma investigación. Ese ‘secreto’ es la capacidad peligrosa de un lector que disemina las significaciones, que esconde la información relevante y que dispara en direcciones diversas la trama detectivesca (2011: 65).

⁷ En su texto *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*, Adrián Ríos hace una interpretación inversa del verso de Mallarmé: “en la narrativa de Bolaño la carne y los libros parecen ser lo menos triste de todo. Sus personajes experimentan la sexualidad en una ‘desesperada naturalidad’, con la claridad de que el tiempo se les agota” (2011: 130). Sin embargo, esto que bien puede ser aplicado a *Los detectives salvajes*, retorna en 2666 a su original sentido fatalista.

El secreto, a diferencia de la verdad, no es un elemento definido que pueda ser enmarcado en un sistema de relaciones causales ni ser descrito por él, por lo que su protagonismo central permite vislumbrar todas las posibilidades hacia las cuales remite el texto. Para el lector, la inexistencia de una solución definitiva no elimina la necesidad de ésta, puesto que el mero hecho de explorar sucesos que le son tangenciales contribuye al ejercicio de la memoria, ese juego de Belano que insiste en que hay “algo” que permanece, que *debe* permanecer, pues no se sabe cuándo el sentido puede mutar y convertirse en un “algo” nuevo. El papel del lector, en este caso, es recordar y dejar que sea la posibilidad, no la causalidad, la que configure la memoria. Idea que remite y que puede ser resumida por el mismo afán insinuado en el Pierre Menard de Borges, como también lo apunta Ríos Baeza, de manera que el lector actúa como cruce para “continuar realizando rizomas y multiplicando la escritura” (2011: 518). Así, el lector se convierte en el punto definitivo que detona el viaje propuesto en las páginas de 2666:

¿Y qué le queda a Mallarmé en este ilustre poema, cuando ya no le quedan, según él, ni ganas de leer ni ganas de follar? Pues le queda el viaje, le quedan las ganas de viajar. Y ahí está tal vez la clave del crimen. Porque si Mallarmé llega a decir que lo que queda por hacer es rezar o llorar o volverse loco, tal vez habría conseguido la coartada perfecta. Pero en lugar de eso Mallarmé dice que lo único que resta por hacer es viajar, que es como si dijera *navegar es necesario, vivir no es necesario* (2012: 523-524).

II. VIOLENCIA Y LITERATURA

Si bien el concepto de *violencia* no alcanza para acotar toda la problemática que subyace a 2666, es trascendente para la novela en tanto tópico recurrente, desestabilizador y de ruptura. De igual manera, se lo puede considerar tangencial y tributario al tema de la muerte. Es posible partir de estas dos nociones básicas, violencia y muerte, para empezar a desglosar el campo temático que se despliega en 2666. No será difícil observar que algunos de esos tópicos son materia literaria y herencia de la tradición romántica: recurrencia de la muerte, el sueño, lo inefable, lo sexual perverso, etcétera (Praz, 199: II).

El tema romántico es a la vez tan vasto y vago como la actual noción general del término mismo de lo *romántico*. En este texto, sin embargo, no se pretende profundizar en él más que como otro punto de partida para hablar de ciertos temas universales que 2666 toca con asiduidad y que la determinan en su esencia. Tomando como base el texto del italiano Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, se considerarán algunas derivaciones pertinentes de la tradición romántica para ser observadas en 2666.

Praz define la oposición entre *lo clásico* y *lo romántico* como análoga de la que hay entre *lo sano* y *lo enfermo* (Praz, 1999: 44). De igual manera y, salvando las aclaraciones necesarias, caracteriza al romanticismo por privilegiar el elemento subjetivo, así como por echar mano de la sugestión y la nostalgia. Relacionado con el ‘*Sehnsucht*’ alemán y el ‘*je ne sais quoi*’ francés, el romanticismo que arranca desde finales del siglo XVIII se cimienta en “la vaga indicación de la cosa y deja a la imaginación la tarea de evocarla” pues “la esencia del romanticismo consiste en lo que es inefable” (Praz, 1999: 59). Estas nociones dan un punto de partida para indicar la dirección temática que predomina en 2666: de la oposición sano/enfermo será fácil elegir el segundo término como más adecuado al sentimiento general que irradia de la novela. Adrián Ríos confirma este afán por

lo “anormal” en la obra de Bolaño al explorarlo bajo el nombre de “marginalidad”. De igual manera, es más o menos claro que la trama recurre con frecuencia a la insinuación y al indicio, dejando de lado las justificaciones explícitas.

Uno de los aspectos de herencia romántica que se desean resaltar es también el más inquietante del catálogo: el sadismo. Bolaño mismo reconoce al Marqués de Sade entre sus influencias principales cuando en una entrevista es cuestionado por Carmen Boullosa sobre sus “padres literarios”. En la contestación incluye como elemento final a “toda esa prosa, generalmente anónima, de autores galantes, mitad costumbristas y mitad anatomistas y que, de algún modo, desemboca en la caverna interminable que es el Marqués de Sade” (Bolaño cit. en Manzoni, 2006: 110), a quien Bolaño lee “como un movimiento de vanguardia estética”, “como un movimiento filosófico” (Ríos, 2011: 131).

Praz, en el texto mencionado, describe cómo las idiosincrasias sexuales relativas al sadismo “ofrecen la imagen deformada y colmada de elementos comunes a todos los hombres” (Praz, 1999: 12), descorriendo el velo puesto sobre un aspecto humano toda vez negado o reprimido:

[Sade] en forma de fábula nos da la primera sistematización de las perversiones [...] no hizo más que dar un nombre a un impulso que existe en cada hombre, un impulso misterioso que existe en cada hombre, un impulso misterioso como las mismas fuerzas de vida y de muerte con las que está inextricablemente unido (Praz, 1999: 17).

Dicho impulso se revela como un elemento profundamente transgresor de toda otra sistematización que intente moderarlo. El sadismo es esencialmente esa fuerza multiforme que trastoca el orden preestablecido para intentar instaurar el caos como ley suprema. Bajo un sistema semejante, la lógica de la realidad se desdibuja y da paso a la contingencia, fuente de horror, desesperanza y absurdo. Es una fuerza tal la que moldea constantemente los recovecos por los que discurre *2666*, adoptando la faz de la violencia o del crimen. La luz que la obra del Marqués de Sade “arroja sobre los impulsos menos confesables del animal hombre” (Praz, 1999: 15) será primordial para interpretar los elementos de la novela que refieren sucesos violentos o criminales, así como para desentrañar el caos que enmascara sus posibles motivaciones.

Sobre el sadismo y sus aspectos específicos se hablará más ampliamente en diversos lugares del texto. Como exploración inicial, se describirán dos

formas básicas de violencia con el objetivo de indagar algunas facetas del “impulso misterioso”, el mismo que parece dictar subrepticamente la trama principal de 2666, volviendo la novela realmente inquietante.

2.1. PASIÓN Y VIOLENCIA

El término *violencia* es problemático en su definición, pues existe la noción general de que está siempre relacionado con una agresión física. Las definiciones, muy escuetas, que de la Real Academia Española (RAE) son las siguientes:

violencia

(Del lat. violentia).

1. f. Cualidad de violento.
2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse.
3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder.
4. f. Acción de violar a una mujer.

Sin embargo, el término en su significado más primordial remite precisamente a una ruptura intempestiva de los límites, a un desgarramiento de la realidad, de “lo natural”:

La violencia fue asociada desde tiempos muy remotos a la idea de la fuerza física. Los romanos llamaban *vis*, *vires* a esa fuerza, al vigor que permite que la voluntad de uno se imponga sobre la de otro. [...] *Vis* dio lugar al adjetivo *violentus*, que aplicado a cosas, se puede traducir como ‘violento’, ‘impetuoso’, ‘furioso’, ‘incontenible’, y cuando se refiere a personas, como ‘fuerte’, ‘violento’, ‘irascible’. De *violentus* se derivaron *violare* —con el sentido de ‘agredir con violencia’, ‘maltratar’, ‘arruinar’, ‘dañar’— y *violentia*, que significó ‘impetuosidad’, ‘ardor’ (del sol), ‘rigor’ (del invierno), así como ‘ferocidad’, ‘rudeza’ y ‘saña’. Cabe agregar que *vis*, el vocablo latino que dio lugar a esta familia de palabras, proviene de la raíz prehistórica indoeuropea *wei-* ‘fuerza vital’.⁸

⁸ Tomado del sitio web *El castellano.org. La página del idioma español*, de <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=2286>

Es precisamente esa noción de *fuerza vital* la que mejor señala el origen de la violencia y a la vez concilia la contradicción aparente entre atracción y miedo. Para explicar cómo conviven en un mismo origen estos dos polos opuestos conviene desarrollar brevemente una primera idea de la violencia como un impulso individual, pasional e indisolublemente humano. Con esta intención se desea remitir al libro *Amor y Occidente* , donde Denis de Rougemont expone la existencia simultánea de dos corrientes, pagana y cristiana, que habrían influido en la transformación histórica de la noción del *amor* para Occidente. De este choque cultural y su consiguiente sincretismo nace el dúo contradictorio que dictará desde entonces la vía amorosa de los occidentales: el amor-pasión y el amor-ágape, o comunión. La diferencia esencial entre ambas proviene de sus nociones opuestas de unión con lo sagrado: mientras que el paganismo antiguo entendía dicha unión como absoluta, el cristianismo instauro la comunión con Dios, en la que la condición del alma y de la deidad permanecen distinguibles y por tanto separadas.

Tomando como guía el mito de “Tristán e Iseo”, el autor de *Amor y Occidente* describe y ejemplifica el impulso del amor-pasión, equiparable con la posesión mística, pero con una notable influencia pagana exaltadora del eros y defensora de la herejía. Este sentimiento y la retórica que le corresponde encumbraban en un principio una concepción religiosa deudora del maniqueísmo, misma que la iglesia cristiana repudió y persiguió con saña. Dicha retórica, enmascarada tras la fachada del amor carnal, debía velar su significado verdadero, de tal modo que sólo los iniciados pudieran ver claramente a través de ella para así exaltar la creencia de la que eran deudores. La idea del amor cortés es un ejemplo de cómo la herejía encontró un medio de continuidad bajo el cual ocultarse, y que a la vez le permitía hacerse manifiesta. Sin embargo, debido a esta constante furtividad, el significado místico fue perdiéndose a lo largo de la historia y pervivió sólo la forma, en cuya base se encuentra el encumbramiento del amor-pasión, la unión absoluta o disolución en el objeto amado. El Romanticismo, evidentemente, sería deudor de esta ideología que sobrevivió gracias a su carácter soterrado y visible. Este tipo de pasión apunta, en última instancia, a alcanzar la muerte para fundirse en unidad con el objeto amado.

Muchas son las facetas que habría que explicar de este pulso pasional para exponerlo con completa coherencia, sin embargo, para los efectos de este texto, será suficiente con retomar aquella que contempla la pasión como

un impulso transgresor en ímpetu permanente, profundamente anidado en la psique del occidental y cuyas motivaciones permanecen ocultas o son encubiertas porque el carácter mortal que las subyace todavía pertenece al campo de lo profundamente transgresor, es decir, se dirige hacia la disolución del individuo y por lo tanto a la muerte.

¿Cuáles serían las consecuencias de semejante desarrollo histórico de la idea de pasión? De Rougemont explica una de ellas en el siguiente párrafo:

Entre tantas saciedades, una de las más profundas necesidades del hombre queda sin satisfacción: la necesidad de sufrir. Un cuerpo social que lo cultiva [el sufrimiento] languidece [...]; pero un cuerpo social que lo ignora y cree poder ridiculizarlo, se deseca y se debilita muy aprisa. El espíritu concibe con crueldad activa los sufrimientos que no deja que padezca el corazón. No hay bondad en quien no ha sufrido: su fantasía pierde el contacto vital y todo poder de 'simpatía'. La mujer no es ya para el hombre del siglo XVIII sino un 'objeto'. Midamos mutuamente estos extremos: la mujer ideal, puro símbolo de un amor que arrastra al amor más allá de sus formas visibles; la mujer, objeto de placer, instrumento más o menos amable de una sensación, que encierra al hombre dentro de sí (De Rougemont, 2001: 205).

Lo que en este fragmento aplica para el siglo XVIII permanece válido para la modernidad. La saciedad no conoce límites en el hombre del siglo XXI; el impulso de la búsqueda continúa latiendo en él de manera permanente, y la frontera de la muerte sólo es un acicate para el apremio desesperado. Por eso, justo en el puente instalado sobre el silencio que rodea a lo mortal, pasión y violencia se dan la mano.

La pasión es pensada como un impulso inherente al ser humano que apunta no sólo hacia el goce, a la vida, sino también y, en último término, al deseo exasperado de la muerte. La violencia no está únicamente en el otro, sino también en uno mismo; así lo da a entender Bolaño al ser interrogado: ¿cómo es el infierno? Escribe: "Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos" (2004a: 339).

La finalidad última de la pasión, la libertad absoluta, se orienta a la disolución de todas las fronteras, incluida la de la individualidad; asimismo, destruir al objeto de pasión, aquello a lo que se ama, ejercer en él la violencia,

es una manera de exasperar el deseo de unidad por vía negativa. En un cierto momento histórico, la Edad Media, se ignoró “la existencia del deseo y de los cuerpos, la realidad de un ‘objeto’”, pero ese “obstáculo físico del que hay que vengarse” sale a la luz como extremo antagónico gracias al Marqués de Sade:

Sade, que es hombre del siglo XVIII, conoce muy bien su monótona tiranía [la de los cuerpos] [...]. No hay duda alguna de que este objeto [físico] existe: él es el que conserva el placer, y el placer es una fatalidad. ¡Cómo librarse sino por el exceso, ya que todo exceso viene del espíritu! [...] Donde está el placer estará el sufrimiento, y el sufrimiento es el signo de una redención. Purificación por el mal hasta destruir los últimos encantos del pecado. En lugar de ocultar el objeto, destruyámoslo por las torturas, de donde sacaremos todavía algún placer. Y éste forma parte de nuestra ascesis (De Rougemont, 2001: 205- 206).

Esa tiranía de los cuerpos subyuga al individuo en más de una manera. En primer lugar está la consecuencia inevitable de la corporalidad: el carácter mortal de la carne. En segundo lugar está el corolario a la primera: el cuerpo que le ha sido dado al individuo es uno solo y la proliferación del deseo en él no puede ser nunca satisfecha, pues las posibilidades de la voluptuosidad son infinitas y el cuerpo es finito. Estas limitaciones rigen con severidad los impulsos humanos y guían a los individuos a las conductas más disímiles. La crueldad, que concibe el dolor como parte integrante de la voluptuosidad (Praz, 1990: 70), es una de ellas.

La conciliación de placer y dolor, aunque a veces negada o asumida como contradictoria por las sociedades, es bien conocida por el individuo. La crueldad y el sadismo son elementos atemorizantes de las manifestaciones humanas, pero atraen en la misma medida debido al presentimiento, no siempre confesado, de que dolor y placer no son de hecho ajenos entre sí. Esta conciencia arraiga profundamente en el Romanticismo, como lo demuestra esta sentencia de Baudelaire: “Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el ‘mal’. Y el hombre y la mujer saben, desde su nacimiento, que en el mal se encuentra toda la voluptuosidad” (cit. en Praz, 1999: 297).

La idea esencial permanece latente desde entonces. El anhelo y el temor de un poder desatado que permita ejercer la voluptuosidad libremente, esa “infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”, son sentimientos posibles por todos contemplados, sea que se les añore o que se les

repudie. Estos aspectos, a la vez atemorizantes y atrayentes, están presentes todo el tiempo en *2666* y, puesto que evidencian el contraste entre extremos, engendran buena parte del horror que la novela suscita.

La tiranía de los cuerpos tiene grados y en tales se manifiesta. Va del más elemental instinto de conservación, es decir el natural temor a la muerte, pasa por la gama del deseo sexual, filias y fobias y sus respectivas mascaradas, y puede culminar en la brutalidad de la violación o el asesinato (o el genocidio). Las fronteras entre estos elementos son a veces delgadas, como bien lo apunta George Steiner: “Es posible que haya afinidades más profundas de las que hayamos percibido entre la ‘libertad total’ de la imaginación erótica sin trabas y la libertad total del sádico” (Steiner, 1990: 111). Es precisamente la posibilidad de conjugar unos extremos con otros lo que hace dicha transgresión tan atractiva. “El ataúd y la alcoba/ fecundas en blasfemias”, rezaba Baudelaire.

El sadismo, ese “aspecto específico del *Mal du siècle*” (Praz, 1999: 287), brilla con luz propia en la escala de la tiranía corporal. La materia, la corporalidad, es el terreno que el sadismo toma violentamente por asalto, desafiando toda moralidad y cuestionando todo fundamento. La obra del Marqués de Sade quiere justificar, en nombre de la naturaleza, todas las formas de la perversión sexual. La culminación del sexo, para Sade, desemboca necesariamente en el crimen, y el crimen es natural puesto que la Naturaleza misma lo procura a destajo, alegato suficiente para permitirse su práctica sistemática. El libertino anuncia con desenfado: “He aquí lo que es el asesinato: un poco de materia desorganizada” (Praz, 1999: 198) ¿Qué se puede objetar ante una lógica tal? Una lógica que percibe todas las cosas como algo ajeno a sí y que, por tanto, carece de empatía. La destrucción como acción voluptuosa es la expresión limítrofe de la violencia-pasión.

El afán de Sade es el del catálogo, y la minuciosidad con que trata de agotar la forma de la perversidad sexual es también aquella con la que quiere llevar al máximo el placer del propio cuerpo. Ambas desembocan en el agotamiento y el hastío; sin embargo, la inversión primordial ya ha sido hecha: la virtud lleva a la miseria y a la ruina, y el vicio a la prosperidad. Ése es el principio del cual Sade se hace pregonero (Praz, 1999: 183) y del que deriva su propia visión metafísica: contra la creencia de que “Todo es bien, todo es obra de dios”, concluye que “Todo es mal, todo es obra de Satanás” y, en consecuencia, “hay que practicar el vicio porque se ajusta a las leyes de la naturaleza” (Praz, 1999: 190).

Las secuelas de semejante perspectiva son diversas, y aunque pueda ser ignorada o negada la posibilidad ya ha sido enunciada. El argumento es puesto en práctica con asiduidad, tendiendo constantemente hacia uno de los extremos: el derecho supremo del individuo a la felicidad y al placer, a despecho de toda ética. Las actuales sociedades ostentan con frecuencia este principio, implementando un modelo de corrupción que ejerce la doble moral al premiar subrepticamente lo que explícitamente prohíbe. Bajo este dualismo confuso, el individuo no puede discernir claramente el peso o el valor de sus acciones ni saber si tiene libertad de elección en ellas. Privado del sostén de la fe, de la esperanza en el progreso o en una recompensa futura, se instala en él el presagio fundamental de que detrás de los peores crímenes y su posibilidad está el mal absoluto, siempre reiterado, cerniéndose sobre todas las cosas.

Bolaño hace eco de esas situaciones para construir ficcionalmente la maquinaria del crimen. Por algo la forma narrativa de “La parte de los crímenes” recuerda al catálogo y la enumeración, en consonancia con el afán sádico de agotar la posibilidad. Sin embargo, en *2666* lo que se explora con exhaustividad no son las formas de la voluptuosidad, sino de la violencia, los oasis de horror repartidos en el desierto de lo cotidiano.

2.2. VIOLENCIA Y CIVILIZACIÓN

Anteriormente se dijo que en la violencia hay algo que horroriza y fascina al mismo tiempo, y esto tiene que ver primordialmente con el miedo a lo desconocido. Foucault, en *Vigilar y castigar*, y Georges Bataille, en *El erotismo*, hacen un recorrido por la historia antropológica de la violencia. Bataille describe cómo la conciencia de la muerte se encuentra en la simiente de todos los miedos humanos. En este sentido, la violencia se materializa en la posibilidad intempestiva de sufrir daño, dolor y, en último término, de morir. Más aún, el horror aumenta al darse cuenta de que la violencia es una fuerza que no sólo toca al agresor, sino también al agredido, trastocándolo, y por lo tanto se es siempre vulnerable a alguna de sus formas.

René Girard señala que la noción de civilización tiene una relación estrecha con la conciencia de la violencia en tanto irrupción abrupta, caótica, sobre la vida. Lo sagrado, por consiguiente, es un gesto surgido de la civilización como impulso para exorcizar la violencia de todos contra todos (Poblete, 2006: 74).

Esto nos habla de cómo, desde la antigüedad, todos los intentos civilizatorios contemplan el amansar la violencia primordial que anida en el hombre, de donde parten las regulaciones éticas y morales que siguen normando y limitando a los sujetos de las sociedades actuales. Sin embargo, entre estos intentos se escapa siempre algún impulso, individual o colectivo, que termina por perturbar esa paz frágil buscada con desespero por la civilización.

La violencia, en efecto, es una manifestación de que existe un “otro” orden que evade a todo cerco civilizatorio. En él las acciones pierden el nexo con su significado y se convierten en manifestaciones vacías pero presentes; no hay sistema lógico o cognoscible que las alcance. No es que sus razones sean inexistentes, sino que permanecen siempre desconocidas. El vacío racional es el vestigio de lo indecible y lo que el silencio encubre de él pertenece al terreno del mal, a la animalidad primaria del hombre. En eso se parece al tabú, y por consiguiente evidenciar dicha violencia, hablar de ella, tiene algo de transgresión.

Es evidente que la violencia se da no sólo a nivel local, en el individuo, sino que permea las sociedades en mayor o menor medida, actuando el Estado como regulador de la misma: la ejerce o la castiga dependiendo de un sistema de leyes estandarizado. La civilización plantea que el Estado puede incluso impartir la muerte, es decir, eliminar toda anomalía al interior que represente una amenaza para la civilización. El Estado ejerce su vigilancia sobre un territorio y guarda celosamente las fronteras, geográficas y sociales. El asesino, y en general todo individuo violento, son entonces seres del margen que amenazan constantemente un centro organizado.

Un aspecto que no siempre se contempla es que la violencia no sólo tiene formas explícitas, como el crimen tipificado por el derecho penal, sino también soterradas (Galtung, 2009: 9). Éstas son normadas por el furtivo consenso general de lo que no puede ser consentido pero sí tolerado. En toda civilización hay formas violentas que son vistas con más aceptación que otras, pues la violencia, al ser también un concepto cultural, está sujeta a cambiantes juicios morales, como afirma Johan Galtung en su texto *Violencia cultural*.

Así, la oposición entre violencia y civilización no es necesariamente tal, puesto que a nivel colectivo se sirven una a otra en una dinámica de frágil equilibrio. Ambos extremos conviven y pueden ocasionalmente funcionar en armonía como dos estratos complementarios, paralelos y en apariencia independientes. La apariencia juega siempre un papel importante en la estabilidad

de esta estructura farsante que apela a lo moral como superficie para ocultar sus verdaderos acicates. La apariencia es un elemento indispensable del discurso institucionalizado, como lo descubre Archimboldi después de leer a Ansky:

La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe. Vivía en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor, en la forma en que uno ordena los recuerdos y en la forma en que uno ordena las prioridades. La apariencia proliferaba en los salones de los industriales y en el hampa. Dictaba normas, se revolvía contra sus propias normas (en revueltas que podían ser sangrientas, pero que no por eso dejaban de ser aparentes), dictaba nuevas normas.

El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia (926).⁹

En 2666 se delinea tangencialmente la maquinaria de la apariencia, es decir de la infamia, ensamblada expresamente para ocultar las contradicciones que resultan de conjugar opuestos: dolor y placer, crueldad y voluptuosidad, sexo (vida) y muerte. Es decir, una maquinaria dedicada a hacer realidad los deseos más ocultos y terribles, el paroxismo de un sistema enfocado en comerciar: en él todo puede comprarse a cuenta del precio necesario, sea placer o impunidad.

Frente al ejemplo de Santa Teresa cabe preguntarse qué es lo que ocurrirá en una civilización donde la violencia tiene un alto nivel de aceptación, donde las instituciones que se supone deberían impedirla sólo la ocultan o incluso la alimentan. Es lo que ocurre a los personajes que habitan esa ciudad, pues se ven expuestos al peligro, a la preocupación constante por su propia seguridad y la de los suyos, a la desconfianza mutua, a la impotencia para hacer justicia o para entender siquiera de dónde viene el hálito de muerte que los rodea, a la incompreensión. Deben insensibilizarse gradualmente para poder seguir viviendo sin paralizarse ante tanto horror. “[...] si Santa Teresa es el antro de la perdición no es por las drogas, ni por la corrupción, ni por la pornografía, ni siquiera por las muertas: es por su impulso de normalizar la barbarie, de generar una falsa transparencia” (Poblete, 2006: 6).

⁹ A partir de aquí las referencias sin un autor o año específico corresponden a la edición de 2666 que aparece en la bibliografía.

Para la generalidad de los habitantes de Santa Teresa las víctimas anónimas se convierten en chivos expiatorios, víctimas propiciatorias para que ellos, los espectadores, se sustraigan un día más a la violencia y a la bestialidad colectiva. Esa violencia, aunque brutal, se banaliza porque es ejercida en un anónimo. La serie de muertas se podría comparar con una exposición pública de la obra fotográfica de Carlos Wieder, el piloto asesino de *Estrella distante*. Sería lo mismo que pasa, por ejemplo, cuando las personas leen y observan los periódicos de nota roja; las fotos son crudas y explícitas y los encabezados se permiten jugar frívolamente con la desgracia de las víctimas echando mano del más negro humor. Sólo si la víctima es individualizada se recupera en parte la empatía del espectador, pues la violencia recobra su cercanía y su horror primordial: el Otro es un Otro como Yo.

La persistencia espeluznante del impulso violento, visto como una anomalía en las sociedades occidentales, da pie a una serie de manifestaciones literarias que tratan de describirlo o de explicarlo. El éxito del género policiaco, que tiene como objeto de inspiración al asesino serial, el sicario o el sádico, es ejemplo de ello. Esta rama de la literatura generalmente describe sujetos individuales, anomalías específicas, pues son éstas las más fascinantes por la manera explícita como revelan su aberración: asesinando y torturando a sangre fría, por gusto o por deporte. El género policiaco se da entonces a la tarea de llenar el vacío racional que rodea al sujeto violento: reconstruye su motivación, su modo de operación o su historia psicológica con el objeto de volver el crimen menos insondable, menos temible. Sin embargo, cuando el motivo no es el asesinato, la muerte específica y personal de un individuo, sino el magnicidio, las formas de la individualidad se diluyen, dando paso a una muerte impersonal, generalizada, cuya magnitud escapa a toda racionalización.

El escritor André Gide introduce precisamente un nuevo componente del horror para la literatura del siglo xx: el anonimato (Kurz, 2012: 416). Frente a la individuación exasperante, característica de este siglo, el horror que el individuo siente es potencializado cuando se enfrenta al crimen sin motivación y al desconocimiento de una víctima a la que nadie podrá reivindicar. El horror verdadero es anónimo y esto lleva a la imposibilidad literaria de la mimesis. De igual manera, la Segunda Guerra Mundial y sus infamias siempre evocan el dilema de Paul Celan y Theodor Adorno: cuestionar la función mimética del lenguaje. A partir de entonces se discutirá permanentemente la posibilidad o imposibilidad de comunicar, por medios lingüísticos y poéticos,

toda la realidad del horror. Lo que sí puede ser afirmado es el hecho de que los escritores no han dejado de intentarlo con los medios que están a su alcance pues “Lo que se encubre en la historia oficial es lo siniestro, y será la literatura la que lo reflote” (Poblete, 2006: 152).

En efecto, frente a la violencia, y al no haber sistema lógico o cognoscible que toque a ese “otro” orden que escapa al cerco civilizatorio, será el arte, la literatura, la que proporcione una aproximación exploratoria del mismo. Esto, por medio de una voluntad narrativa que elige qué es posible contar y qué permanece en el ámbito de lo inefable. De ahí la importancia que cobra el juego Bolaño-Belano en *2666*, en tanto cristalización de esa voluntad que posibilita la narración del crimen. Las razones completas, profundas y exactas permanecen, empero, desconocidas.

Siguiendo esta línea de razonamientos, la literatura otorga un sentido a la imagen (violencia, dolor, éxtasis inexpresables) que, sin el texto, no significaría nada (Kurz, 2012: 419). Éste es precisamente el meollo al relacionar la obra de Bolaño, y particularmente *2666*, con el tema de la violencia: las imágenes de violencia consideradas de manera aislada no pasarían de retratos crudos, quirúrgicos, equiparables incluso con las descripciones truculentas de los periódicos de nota roja. Sin embargo, enmarcadas dentro de la trama de la novela, dichas imágenes cobran otro sentido, mucho más complejo y significativo, permitiendo además enlazar los múltiples elementos dispersos que configuran cada parte.

III. 2666: DENTRO DE LA ESPIRAL DE LA VIOLENCIA

3.1. INDIVIDUALIDAD Y COLECTIVIDAD

En 2666 hay dos líneas que corren paralelas al momento de tematizar la violencia. La primera corresponde a lo individual, a las partes que llevan por título el nombre de su protagonista; los críticos, Amalfitano, Fate y Archiboldi. La segunda corresponde a lo colectivo, representado por “La parte de los crímenes”. Esta dualidad se ve equiparada también con las dos facetas de lo violento previamente descritas: la violencia individual se desata a partir del impulso pasional y se extiende a lo colectivo como un frente de barbarie que pone en cuestión la civilización buscada por las sociedades humanas.

En la primera, individualidad-pasión, hay un acercamiento a la vida y manera de ver de los protagonistas; se los describe y caracteriza de forma cuidadosa por medio de vivencias e incursiones en sus pensamientos. Existe una noción de vida interior en ellos, una aproximación psicológica que los vuelve más reales, más presentes, pero que también evidencia sus componentes inútiles y absurdos, como el hecho de que Amalfitano escuche voces o la frívola obsesión de los críticos por la identidad de Archiboldi. La cotidianidad en toda su desnudez, esa serie de momentos constituida por detalles sin orden definido, sin motivación explícita, sin jerarquía, es el espacio que la escritura de Bolaño configura alrededor de los personajes para presentarlos como sujetos tangibles.

En la segunda, el plano colectivo, por el contrario, los personajes son fugaces y sólo se presentan en la medida en que contribuyen al entramado de los crímenes perpetrados en Santa Teresa. Aparecen personajes-tipo que engloban a todos los que como ellos juegan un papel parecido: policías, narco-

traficantes, políticos, periodistas, madres dolientes, familiares de las muertas, etcétera. Asimismo, hay personajes como Lalo Cura, la vidente Florita Almada o la stirpe de mujeres herbolarias, que tienen como finalidad otorgarle completitud simbólica a “La parte de los crímenes”. Ambos planos, individual y colectivo, se sirven uno al otro como contraste. Cada parte desarrolla un discurso predominante, muy específico, que se va elevando por turno para establecer una visión particular sobre el mundo de sus personajes. Así, a cada parte en orden de aparición corresponde el respectivo discurso académico, filosófico, periodístico, jurídico y testimonial; todos ellos mezclados, a su vez, con “muchos otros géneros que se asoman y se fugan a través de la acaudalada serie de tramas y subtramas que componen la novela”¹⁰ (Blejer cit. en Ríos, 2011: 287).

La forma específica de *2666* está conformada, al igual que otras obras de Bolaño, especialmente *Los detectives salvajes*, como una conjunción de microhistorias. Cada una de éstas tiene su lugar en la narración porque de alguna manera confluye con el resto; sea que los personajes lleven una existencia anodina o, por el contrario, rayen en lo increíble, siempre acaban por conectarse a través de finos hilos de distinta longitud.

Como ya se ha mencionado, el orden de las historias no sigue un patrón único identificable; las situaciones tienden a ser disímiles y la narración se focaliza alternadamente entre una multiplicidad de detalles en apariencia caprichosos. El texto de la novela no es necesariamente lineal, no tiene la forma de una crónica o de un documento histórico o social a pesar de centrarse en la serie de feminicidios. En este sentido, visto desde la perspectiva mimética, el texto se ordena más de acuerdo con el estilo del policial: crea un ambiente a través de detalles más o menos específicos, entre los que se distribuyen pistas en apariencia significativas para la resolución del crimen. Sin embargo, ya se ha desmontado anteriormente esta versión de *2666* como novela policiaca, por lo que, en un principio, pareciera que el azar es el único mecanismo con el que está construida (enlazada) la trama de la novela.

No obstante, al considerar la existencia de una voluntad que guía la narración, el caos da paso a una intención específica que insiste en contar “algo”, aunque no lo haga de manera lineal o coherente. La narración completa de *2666*

¹⁰ Ver nota 132 del texto de Ríos Baeza, que es también donde se asignan los discursos predominantes mencionados para cada parte de *2666*.

se puede considerar un ejercicio de la memoria porque esa voluntad plasma todo lo que puede recordar (o fabular) sobre los personajes y situaciones de la novela, de los cuales espera rescatar “algo”; ese algo que sólo la escritura puede hacer perdurar. Este juego es similar al que se desarrolla en *Estrella distante*, aunque en dicha novela el narrador sea revelado explícitamente: Arturo Belano. Gracias a la designación directa del propio Bolaño,¹¹ la voluntad narrativa del detective salvaje se instaura también aquí como guía determinante en la conformación de *2666*: “[Belano] se saldrá del espacio textual y se abogará la responsabilidad de redactar *Estrella distante* como gesto personal y *2666* como gesto colectivo”¹² (Ríos, 2011: 381). No obstante, el hecho de que este juego de la memoria sea encauzado por una voluntad no libra a la narración de su estructura esencialmente caótica, puesto que el narrador mismo ignora las respuestas a las preguntas que plantea. Para él, lo importante no son las respuestas, sino la persistencia de las preguntas, ya que “Detrás de toda respuesta inapelable se esconde una respuesta aún más compleja” (920).

El germen de las casualidades que conectan a los distintos personajes es revelado parcialmente en “La parte de los crímenes”, con Santa Teresa como centro geográfico y simbólico. En principio, cada uno persigue un objetivo distinto: los críticos buscan a Archiboldi, de quien obtienen noticias vagas a través de un anodino becario mexicano. Fate acude por casualidad para reportar una pelea de box, de la cual no se habría enterado siquiera de no ser por la muerte del encargado de deportes de su revista, asesinado a causa de un lío de faldas. Amalfitano llega buscando una vida distinta para él y su hija. Archiboldi vuela a Santa Teresa para auxiliar a Haas, gracias a que Lotte Reiter compra por azar una de sus novelas y sorprendentemente se reconoce en ella.

¹¹ En la nota a la primera edición de *2666*, Ignacio Echeverría menciona un apunte suelto de Bolaño: “El narrador de *2666* es Arturo Belano” (1125).

¹² Es interesante la teoría que esgrime Ríos Baeza sobre el papel de un Impala negro, relacionado con el recurrente Peregrino de *2666*, como hilo conector de las historias que elije Belano en su papel de narrador. Si en *El secreto del mal* se cuenta que un Impala negro atropelló a Ulises Lima, entonces “el Impala negro, ese coche oscuro que cruzará distintos puntos de México como el ángel de la muerte, será el elemento que conecte definitivamente a Belano con su peripecia final. Convencido de que Ulises realmente ha muerto, el escritor se abocará a la tarea de hacer la crónica de los distintos momentos en los que ese ángel negro se deje entrever” (Ríos, 2011: 379).

Sergio González llega para cubrir la historia del “penitente endemoniado”. Las razones son increíblemente disímiles, pero aun así los destinos convergen en la misma ciudad, que es también el punto de partida para que el narrador despliegue su juego de la memoria: Santa Teresa como centro convulso de esa espiral en la que, aunque todos orbitan alrededor de los asesinatos de mujeres, cada personaje los observa desde una distancia desigual, misma que los acerca o los aleja de la verdad subyacente. Sin embargo, como ocurre con toda espiral, el centro es finalmente inaprensible: se aleja al infinito. Lo único que se tiene de él es siempre una imagen simplificada, meramente intuitiva.

Cada microhistoria de la trama está, a su vez, construida por la aglomeración de detalles mínimos, entre los cuales pocos son realmente significativos por sí mismos. De allí surge el parecido de esta narrativa con la subjetividad, con lo cotidiano; todo está constituido por nimiedades: los eventos, acciones, sucesos y sensaciones son casi siempre ínfimos, volátiles. La violencia viene entonces a trastocar cómo se percibe la magnitud de cada una de estas cosas, que saltan de la cotidianeidad a una urgencia apremiante y decisiva. El tiempo de acción y decisión se reduce.

Entre la proliferación de detalles más o menos sin sentido aparente, lo extraordinario entra en la narración por medio de episodios y personajes extravagantes: la esposa vagabunda de Amalfitano y su búsqueda obsesiva del poeta homosexual, el ex pantera negra que escribe recetarios de cocina, la voceilla uruguaya en la cabeza de Amalfitano, la historia familiar de Lalo Cura, la historia del soldado perdido en la línea Maginot, el penitente escatológico que mancilla iglesias, el coyote atropellado por Epifanio cuando Lalo Cura deja Villaviciosa, un libro colgado en el tendedero del patio y un largo etcétera. Esos destellos casi prodigiosos y las episódicas explosiones de violencia física y sexual (la golpiza al taxista, el encuentro erótico de Entrescu con la condesa) mantienen la narración en niveles de ondulante tensión y extrañeza. Los sueños de los personajes añaden un alucinante toque extra de confusión e irrealidad. Todos estos elementos enmarcan la revelación del horror absoluto que es “La parte de los crímenes”.

Los marcadores temporales que aparecen en “La parte de los crímenes” son también más precisos que los existentes en las otras partes. Hay una secuencia cronológica basada en el orden de las fechas: meses, años; “Pocos días antes de...”, “Por aquellos días”. La vaguedad temporal disminuye porque el periodo es corto y está bien acotado. Todo indica que es en esta parte donde

se condensa el núcleo de acción de las otras. El tiempo se estrecha alrededor de un solo espacio, de un solo punto cada vez más presurizado. Sin embargo, aunque parezca que al final habrá como resultado un estallido, la tensión se disuelve y todo permanece en la habitual “normalidad”.

Gonzalo Aguilar plantea una pregunta importante que surge de la relación entre la historia latinoamericana y la literatura de Bolaño: “¿Cómo pudieron instalarse la barbarie y el horror mientras continuaba la vida cotidiana?” (Aguilar cit. en Manzoni, 2006: 148). La respuesta que aquí se plantea, específicamente para *2666*, está esbozada a partir de la narración alternada y a veces simultánea de esos dos polos opuestos, horror y cotidianeidad, oasis y desierto, dispuesta de esa manera para evidenciar el contraste y la coincidencia entre ambos. Es decir, la certeza de que esas dos cosas no son excluyentes entre sí, por lo que saltar inadvertidamente de una a otra es en realidad una posibilidad siempre abierta.

3.2. LA POSIBILIDAD DE LA MEMORIA

Si en *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *Estrella distante* la poesía es la forma máxima de la literatura, y por la visión bolañiana de ésta lo es también de la vida, en *2666* se encuentra ya olvidada, machacada bajo el peso de la realidad. Algo similar le pasa a Amadeo Salvatierra en *Los detectives salvajes* cuando enuncia: “Yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse” (1998: 552). Se puede observar allí una equiparación entre el abandono de la poesía y el paso a la edad madura: hay un vuelco hacia la narrativa en los personajes que ya han dejado atrás la primera juventud, como si de esa manera hubiera una posibilidad tangible de recuperar la memoria de las cosas, de otorgarles sentido.

En *2666* todo es narrativa. Ni siquiera la poesía es un ideal mayor que la vida en sí, con su transcurso disparejo y a veces contradictorio. Las cosas cambian de maneras absurdas y repentinas, igual que en los sueños, así que fácilmente se tornan pesadillas. La memoria está fragmentada, revelándola como un ejercicio inútil para la búsqueda de la verdad. La memoria es confusa porque no hay un orden causal de las cosas: ningún personaje conoce a ciencia cierta la motivación exacta de los crímenes o la manera como éstos

son llevados a cabo. Lo único que existe es un mecanismo sin máquina visible: una persona desaparece y después aparece un cadáver. Los personajes que actúan lo hacen por desconcierto o presentimiento, de la misma manera en que la presa huye repentinamente del cazador invisible, oculto en el sigilo o el fingimiento.

Lo que para los personajes debería ser la “realidad” se decanta en mera apariencia, pues hay un aparato subyacente que se encarga de normalizar el crimen y la violencia. Algunos personajes saben esto y logran ver por encima de las apariencias impuestas. Mientras come en un restaurante el judicial Juan de Dios Martínez cree reconocer a un narcotraficante entre los comensales, pero no hace nada al respecto, pues cosas así son “la norma”: “Este mundo es extraño y fascinante, pensó” (477). Así, aunque él es policía y sabe que hay algo irregular en el hecho de que un delincuente frecuente los lugares públicos con total impunidad, la extrañeza de saber que esto es algo normal es más fuerte que su alarma o su capacidad de acción. El asunto pasa al olvido, se aleja en la memoria tal como el resto de los crímenes y delitos, cuya aceptación social los convierte solamente en fuente de extrañeza o apatía.

Esta “normalización del crimen”, cimentada en mantener la apariencia de normalidad a cualquier precio, se manifiesta con insistente regularidad en la novela. Los policías, es decir la institución, son los primeros en inventar culpables, crímenes y conexiones entre ambos, de modo que la realidad de los hechos se desdibuja frente a la ficción impuesta y neciamente repetida hasta el hartazgo. Klaus Haas, perdido kafkianamente en los corruptos recovecos de la burocracia, víctima eterna de un irregular procedimiento legal, ejemplifica la parte burocrática del proceso que normaliza el crimen.

El resultado de la ‘normalización’ será la certeza del desamparo absoluto en el que se encuentran los personajes, producto de la inexistencia de justicia o al menos de una coherencia narrativa que permita racionalizar y explicarse los crímenes. El juego de la memoria, el mecanismo interior que posibilita la narración, revela sus carencias constantes y se queda en mero desvarío, pues tanto los personajes como el narrador se ven incapaces de dilucidar los signos relevantes de los falseados o intrascendentes. La memoria del narrador, la colectiva, se equipara entonces con las memorias individuales en su inutilidad al momento de recordar las cosas como un todo coherente. Es así que la narración se construye a partir de toda clase de fragmentos en un intento por no dejar de lado nada que pueda ser significativo. Todo se vuelve un posible signo de algo,

¿pero de qué? La memoria fabula y distribuye significados al menor indicio de una conexión, por insignificante que sea, actuando de manera rizomática.

La triada juventud-pasión-muerte, ya mencionada con anterioridad, se funde en la única cosa de verdad apremiante: muerte, y por lo tanto deviene en huida. En los personajes principales de *2666* hay un continuo afán de búsqueda o huida; de manera intempestiva o sin siquiera darse cuenta acaban por huir del mismo horror, los crímenes de Santa Teresa, o por buscar los motivos de éste. La huida muchas veces termina en retorno, como en el caso de los críticos o de Fate; sin embargo, para los que transitan el circuito de la espiral, el retorno ya no es al mismo lugar de partida, pues aunque éste no haya cambiado los personajes sí lo han hecho. Esto sucede porque la consciencia del horror tiene el poder de transmutar las cosas, hasta lo que es más familiar o querido, de manera tal que la extrañeza de la visión retrospectiva surge cuando se dan cuenta de que “el sentido de una existencia surge en el asombro de haber podido morir y estar con vida para contarlo” (Manzi cit. en Manzoni, 2006: 162). La escritura retoma entonces su carácter libertador y dador de permanencia, permite que una parte de ese algo indescifrable sobreviva y refuta a la muerte: *le dur desir de durer* (Paul Eluard cit. en Manzoni, 2006: 31). La escritura se vuelve una forma necesaria de la memoria, tal vez la única posible, y Belano lo sabe.

Tampoco los espacios pueden ser puntos de asidero para la dubitativa memoria, pues cambian en rápida sucesión; son más paisajes, estampas, *tableau-vivants*, que lugares de pertenencia o de intimidad. Incluso cuando tienen un dejo sentimental, éste pronto se ve perturbado por algún agente externo. El hecho de que el viaje y la huida sean constantes vuelve a los lugares meras estancias de paso. Abundan las habitaciones de hotel o de pensión, habitaciones aisladas e insignificantes en medio de ambientes que determinan todo lo que contienen. Así, el desierto, las urbes, el manicomio, el bosque, el edificio derruido, son siempre escenarios que irradian desolación e inestabilidad sobre aquéllos que, permanentemente o sólo por contingencia, los habitan. Lo que de ellos permanece es únicamente el sentimiento de desarraigo que provocan, su recuerdo sensible más que el espacial. Incluso los lugares más íntimos se enfrentan también al asalto de la extrañeza, como lo demuestran el libro de geometría colgado en el tendedero del patio de Amalfitano, la casa de la madre de Fate o el departamento de Morini, cuya distribución espacial se ve alterada cuando Norton la percibe a través de una pesadilla. Lo

mismo ocurre con la casa de la directora del manicomio, de un lujo aceptable pero frío, despersonalizado, y con la cabaña de Ansky, un lugar que parece estar volteando siempre hacia el escondite dentro de la chimenea.

La cartografía configurada por los espacios en los cuales se desarrolla la novela es un elemento que apunta a la mencionada voluntad narrativa de Belano y a su proceder en tanto exploración de los recovecos de la memoria. El narrador asiste imaginativamente a la inmersión de los personajes en lugares diversos y, a través de esa mirada, reconoce tanto los sucesos como los espacios. Sin embargo, la conformación de esos espacios no es única, pues la aparición recurrente de algunos de ellos permite que sean narrados a partir de distintas situaciones y miradas. Los lugares colectivos devienen individuales a través de las miradas que los focalizan. Esta cartografía construida con fragmentos de subjetividades crea un mapa simbólico que brota de la novela como una pista más para el conflicto detectivesco, y que, como tal, se resuelve en nada.

Santa Teresa es el primero y más notable de esos espacios. A partir de la enumeración de colonias, fábricas, baldíos, tiraderos, cerros, calles, hoteles, centros nocturnos, etcétera, el narrador conforma un espacio desértico-urbano en el cual inscribir la violencia. Sin embargo, puesto que no es posible plasmar gráficamente ese mapa, este se convierte sólo en el eco de la ciudad. Es otro signo vacío que, aunque plagado de nombres y datos, al final no contribuye a la resolución de los crímenes, porque ¿de qué sirve el nombre de un local o de una calle que no se puede ubicar en ningún mapa, ni aunque sea imaginario? Sin embargo, el espacio colectivo que el nombre de Santa Teresa abarca como un todo de nebulosa forma, en realidad está conformado a nivel micro por espacios individuales, y será la recurrencia mencionada lo que saque a estos lugares de la generalidad de nombres en la que están inmersos para colocarlos en la categoría de los signos. La posibilidad de reconocer esos nombres como existentes en algún punto anterior de la narración permite conformar una cartografía de la ciudad hecha no de emplazamientos, sino de huellas: las marcas dejadas por los personajes que estuvieron ahí, cristalizadas por la mirada del narrador.

“El Rey del Taco” (704), por ejemplo, es un restaurante de comida mexicana donde confluyen, en momentos indiscernibles en el tiempo, personajes como Fate o Sergio González Rodríguez. En “La parte de los crímenes”, el novio y verdugo de una muchacha asesinada es capturado en el bar Los Zancudos, luego de que el dueño, exagente de la policía municipal, dé el aviso a las autoridades (451). Los Zancudos es el mismo bar a donde Guerra lleva

a un remolón Amalfitano para que pruebe el mezcal Los suicidas¹³ (275). Bares y discotecas son escenarios por donde los personajes transitan sin darse cuenta de que están en una posible escena del crimen:

Una noche Espinoza llevó a Rebeca a bailar. Estuvieron en una discoteca del centro de Santa Teresa a la cual la muchacha no había ido nunca, pero de la cual hablaban sus amigas en los mejores términos. Mientras bebían cubalibres Rebeca le contó que al salir de aquella discoteca habían secuestrado a dos de las muchachas que tiempo después aparecieron muertas. Sus cadáveres fueron abandonados en el desierto. A Espinoza le pareció de mal augurio que ella dijera que el asesino tenía por costumbre visitar esa discoteca (198).

La siguiente muerte fue Leticia Contreras Zamudio. La policía acudió al local nocturno La Riviera, sito entre las calles Lorenzo Sepúlveda y Álvaro Obregón, en el centro de Santa Teresa, tras recibir una llamada anónima. En uno de los reservados de la Riviera encontraron el cadáver, que presentaba múltiples heridas en abdomen y tórax, así como en los antebrazos, por lo que se supone que Leticia Contreras luchó por su vida hasta el último segundo (500-501).

Sobre este último local hay una nota más por precisar: en general, en la novela es siempre posible observar que la policía es la primera en ignorar la ley y usarla sólo para su propio provecho. Los policías detienen y violan a todas las prostitutas de la Riviera y además las culpan por la muerte de su compañera (501). Esto demuestra cómo las apariencias son más importantes para las instituciones que la impartición efectiva de justicia. De nuevo, se evidencia la política de normalización del crimen.

Finalmente, la diputada Esquivel Plata se aloja en Santa Teresa en una habitación de hotel igual a la de Norton: hay en ella dos espejos produciendo un peculiar reflejo mutuo que excluye al espectador (776). Así, la simultaneidad surge también a través de los espacios descritos, conectando sensaciones y situaciones a partir de las cuales el significado se disemina.

¹³ Nombre que remite, a su vez, a Amadeo Salvatierra y *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 141).

3.3. VIOLENCIA Y PODER

Adrián Ríos describe el antagonismo entre espacios marginales y espacios céntricos con el objetivo de caracterizar la dinámica que siguen los escenarios en la obra de Bolaño y, en particular, en *2666*. Señala: “Si bien el registro cuidadoso de todos los asesinatos de mujeres desde 1993 hasta 1997 parece un eje narrativo pertinaz, un eje imantado al que todos los espacios y comportamientos marginales se adhieren, el choque *centro/ periferia* continúa revelándose” (Ríos, 2011: 232).

Ríos insiste en la incomodidad que los espacios fronterizos y marginales provocan en los espacios céntricos, que se ven en la necesidad, para mantenerse y perpetuarse, de vigilar, identificar y suprimir (o ya de plano negar, normalizar) todo lo que proviene de la periferia, teniendo su existencia como una amenaza constante. Sin embargo, ese rechazo no existe sólo por el miedo a perder la comodidad o el confort o el reconocimiento, bien o mal merecidos, como ocurre para el caso del mundillo literario donde se mueven los críticos. La pregunta que se encuentra en la médula del conflicto *centro/ periferia* no versa sobre la dinámica del conflicto en sí, sino sobre su origen: ¿por qué el centro teme a la periferia? La respuesta se formula a partir del miedo humano más esencial: porque teme a la desarticulación total, al exterminio de la única forma de ser que se conoce. La amenaza de la periferia irrumpe en el centro para desarticularlo provocando una reacción instintiva de lucha contra la desaparición, contra la muerte. Bajo esta perspectiva, el margen se vuelve límite en lugar de frontera; es decir, más allá de distribuir el territorio que pertenece a una cosa o a otra distinta, se vuelve momento definitivo entre ser algo y ser nada, sin mediación ni punto de retorno.

Centro y periferia, por estar jerarquizados y coexistir en mutua convivencia, no reflejan el juego vida/muerte a cabalidad. Vida y muerte no son sólo antagonistas, sino complementarios exactos, causa y consecuencia ineludibles que no pueden convivir simultáneamente; son opuestos excluyentes. En *2666* hay ciertamente una lucha entre centro y periferia, pero la lucha principal es, literalmente, la que se libra contra la muerte. Este conflicto fundamental supera al primero porque es mucho más que un movimiento de tira-afloja para reivindicar una posición en el centro. Canon y alteridad no son más que un juego banal frente a lo que insinúa “La parte de los crímenes”. En esta parte se esconde la violencia pura, la locura, la muerte, el horror.

No es de extrañar, entonces, que los aspectos con los que Bolaño rodea esta situación se manifiesten en absurdo, miedo, incompreensión, brutalidad, incredulidad, enajenación, etcétera. Todas esas cosas se sitúan fuera de la noción intermedia de la frontera porque habitan en el extremo más terrible de la realidad humana. Se vuelven difíciles o imposibles de aludir las crudamente, de darles un nombre exacto, de desnudarlas tal cual son. El origen exacto del vórtice del cual provienen es invisible; está para siempre velado porque su verdad, sus razones causales, se encuentran ocultas detrás del velo de la muerte: la verdad está con las muertas y las muertas ya no hablan.

Es necesario reconocer que *2666* presenta una serie de conflictos que se articulan y se resuelven en distintos niveles de enfrentamiento: los críticos disputan el afecto de Norton; Amalfitano pelea consigo mismo, con su lucidez y su desencanto; Fate se ve enfrentado con el dolor por la muerte de su madre y luego con los perseguidores de Rosa Amalfitano; Archiboldi pelea con el destino: la guerra, la culpa, la persecución, la muerte y cualquier cosa que se lance contra él. Cada una de estas lides encierra un núcleo de miedo, pero sólo en “La parte de los crímenes” se revela el contraste inmenso entre las consecuencias posibles del enfrentamiento si es la muerte la que está esperando detrás de la próxima acción. Sólo entonces los modos de reacción se diversifican y se vuelven significativos. Tanto la enajenación como el valor conjuran al miedo, pero sólo el segundo puede a veces alejar el peligro. Los enajenados huyen, desvían la vista, pero los valientes miran hacia el centro del miedo, aunque su acción sea como mirar fijamente el sol: la luz quema los ojos, pero de cualquier manera allí no hay nada, sólo un vacío que lo mismo equivale a mirar hacia la oscuridad absoluta; es imposible penetrar.¹⁴

Se ha mencionado ya que el Estado monopoliza la violencia institucionalizada y la impone como castigo en el código criminal. Lo que “La parte de los crímenes” insinúa es la inversión de este orden jerárquico, de manera

¹⁴ Esta imagen es también punto de partida para una interpretación del acertijo final que aparece en *Los detectives salvajes*: “¿Qué hay detrás de la ventana?”. En efecto, cuando se observa una luz muy fuerte o un resplandor a través de una ventana, los bordes de ésta se desdibujan por efecto del brillo. De nuevo, frente al acertijo, los enajenados desvían la vista, pero los valientes miran al centro del miedo, cegados por él pero igualmente fascinados. El acertijo insiste, entonces no tanto en ser resuelto, como en ser observado.

que la magnitud de la violencia ejercida se vuelve una afirmación enfática del poder, uno que se contrapone al poder institucional, y de su superioridad. La cartografía construida a partir de los lugares donde aparecen los cuerpos contribuye no sólo a dibujar el hipotético mapa de una Santa Teresa contradictoria, también se manifiesta como una declaración del poder que se esconde tras los crímenes.

Entre la marea de nombres propios que abundan en “La parte de los crímenes”, el de Enrique Hernández, narcotraficante de Cananea, se destaca repentinamente. El nombre del poblado resuena en la página 621, donde el judicial Juan de Dios Martínez supone que las muertas aparecidas en un baldío fueron tiradas allí por individuos que iban hacia Cananea. La aparición de los cuerpos configura alternativamente un mapa fantasmagórico de Santa Teresa, como si en la elección específica de esos lugares estuviera escrita una clave oculta. Lalo Cura parece darse cuenta de que las locaciones de los cuerpos podrían no ser gratuitas e inicia sus propias pesquisas partiendo de esa cartografía macabramente trazada:

[...] el asesino o asesinos tiraron el cadáver allí precisamente para que fuera encontrado lo antes posible (657).

¿Por qué no arrojarla directamente a un costado de la carretera a Cananea o entre los escombros de los antiguos almacenes del ferrocarril? ¿Es que el asesino no se dio cuenta de que dejaba el cuerpo de su víctima al lado de unos campos de fútbol? Durante un rato, hasta que lo echaron, Lalo Cura estuvo de pie contemplando el lugar donde encontraron el cuerpo. [...] ¿Se trataba de un asesino con prisa por deshacerse de su víctima? ¿Era de noche y no conocía el lugar? (728-729).

Los puntos suspensivos, sin embargo, se perpetúan: los razonamientos de Lalo Cura se plantean sólo en forma de dudas que no se concretan en respuestas al interior de la narración.

Existen formas variadas de la afirmación del poder a través de la violencia. La magnitud de ésta es proporcional con el énfasis que se quiere poner en el mensaje. Andreas Kurz señala: “Si la destrucción del cuerpo es completa, el poder del soberano [o verdugo] se manifiesta como absoluto” (2012: 424). Los cuerpos encontrados en “La parte de los crímenes” están desmembrados, mutilados, desnudos, expuestos en medio de tiraderos, de baldíos, de

parajes desiertos; todo lo cual implica que se desea exhibirlos. Para el hombre hay siempre algo antinatural, extremadamente violento, en un cuerpo muerto que permanece a la vista y que deja sentir al vivo su putrefacción. Un cadáver que no es enterrado es un signo extremo de violencia y, en este caso, de poder desmedido. Las mujeres asesinadas han sufrido no una sino varias veces el ejercicio de la violencia desproporcionada: marginación, secuestro, violación, tortura, muerte, abandono, revictimización, injusticia, olvido. Afirman una y otra vez, para la esfera de lo público, la dirección descendente en que se mueve la violencia; misma que, como el poder, también responde a una estratificación social y económica.

Si el poder, el origen del horror y la violencia son soterrados, entonces los cuerpos son la huella de su existencia y cumplen con una doble significación: evidencia, afirmación de un poder que se oculta pero que igualmente se pronuncia desde la oscuridad; despojo, el cuerpo como objeto que se utiliza y se desecha. El desprecio por los cuerpos femeninos es evidente, pero no hay rastro alguno sobre los acicates de tanta violencia. Todo lo anterior desemboca en otro de los motivos expresados con regularidad en *2666*: la reiteración del mal como constante histórica. Se ha hablado ya del carácter apocalíptico del título de la novela, pues *2666* es sólo otra fecha apocalíptica (o postapocalíptica); un año cualquiera en el que volverá a pasar lo que ya está pasando: el eterno retorno del mal. El mal entendido no en un sentido teológico, sino arquetípico; un término que, a partir del vacío racional sobre la causalidad del crimen, surge instintivamente como la única explicación posible para la violencia desmedida. Santa Teresa sintetiza, entonces, todos los lugares aledaños por el mal, México incluido, de manera que la singularidad contiene a la totalidad en un juego de reflejos que se multiplica al infinito en tiempo y espacio, como enuncia el recepcionista del motel donde se refugian Fate y Rosa: “Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que no han sucedido” (428).

Las alusiones a la maldad exponen el entramado temporal de *2666* al conectar los distintos momentos y espacios por los que transitan los personajes. Tómese, por ejemplo, la anécdota sobre el padre de Halder, un pintor cuyos cuadros eran únicamente sobre mujeres muertas (854). Su historia funciona como profecía y como reiteración de ese motivo común a distintos tiempos históricos: el cadáver femenino como objeto estético. Mario Praz cita el siguiente fragmento en alusión a la ciudad más decadente del siglo XIX:

La única ciudad en el mundo que cuenta con casas de tortura, así como con casas de gozo patentadas, es Londres. Allí, se puede subir a un taxi que se detiene ante una casa tranquila; se os hace una pregunta: 'De qué sexo? ¿Qué edad? ¿Amordazada o no? ¿Cloroformada o no? ¿Gasas y esponjas?'. Pues una mesa de cirugía es el lecho de estos horrorosos excesos (Péladan cit. en Praz, 1999: 799).

El Londres de la Revolución Industrial bien podría equipararse con la Santa Teresa de Bolaño, emplazada dos siglos después en el desierto mexicano: las fábricas empleadoras de mano de obra barata, la pobreza, la violencia y la muerte anónima son elementos presentes en ambas. En algún punto de la narración existe la descripción de una maquiladora "como una pirámide de color melón con un altar de los sacrificios, oculto detrás de las chimeneas" (564). Esta imagen de la pirámide se conecta, a su vez, con la obsesión adolescente de Ingeborg por los sanguinarios aztecas, a los que describe como locos con "caprichos crueles" que se dedican a adornarse, pasear y contemplar sacrificios humanos (870). El territorio mexicano, herencia cultural y geográfica de los aztecas, vuelve a ser escenario de barbarie y carnicería, significando de alguna manera que el progreso y el devenir histórico son meros espejismos.

También "La parte de Archimboldi" desliza una referencia al futuro paradero geográfico del escritor mediante las lecturas de un ingeniero, amante ocasional de la baronesa Von Zumpe:

[...] había leído novelas que hablaban de misteriosas desapariciones en Venecia, sobre todo de turistas del sexo débil, mujeres sojuzgadas carnalmente, mujeres sedadas por la libido de macrós venecianos, mujeres esclavas que convivían, pared con pared, con las esposas legítimas de sus esclavizadores, [...] siervas educadas en Oxford o en internados de Suiza atadas a una pata de la cama en espera de una Sombra (1053).

En estas insinuaciones sobre el destino de las mujeres sojuzgadas, la reiteración de la ciudad-tipo que es Santa Teresa, cebada en los cuerpos de las mujeres, insiste en la posibilidad de formas diversas. También la figura del asesino, explorada en conversaciones casuales, se delinea sólo a través de alusiones tangenciales cuyo eco es la imprecisión:

[Ingeborg] se puso a hablar sobre la atracción que sienten algunas mujeres por los asesinos de mujeres. El prestigio de los asesinos de mujeres entre las putas, por ejemplo, o entre las mujeres dispuestas a amar hasta los límites. Para Reiter esas mujeres eran unas histéricas. Para Ingeborg, por el contrario, esas mujeres, esas mujeres, que decía conocer, sólo eran jugadoras, más o menos como los jugadores de cartas que acaban suicidándose de madrugada (970).

Un asesino, en el fondo es bueno [...]. Puedo pasar una noche bebiendo con un asesino, y tal vez, al contemplar ambos la aurora nos pongamos a tararear una pieza de Beethoven. ¿Y qué? Puede el asesino llorar en mi hombro. Normal. Ser asesino no es fácil. Eso lo sabemos bien usted y yo. No es nada fácil. Exige pureza y voluntad, voluntad y pureza. La pureza del cristal y una voluntad de hierro. E incluso puedo ponerme a llorar en el hombro del asesino y susurrarle palabras dulces como 'hermano', 'compañero de infortunios'. En ese momento el asesino es bueno, pues es intrínsecamente bueno, y yo soy un idiota, puesto que soy intrínsecamente un idiota [...]. Pero cuando la obra se acaba y estoy solo, el asesino abrirá la ventana de mi cuarto y me degollará hasta que no quede una gota de mi sangre (982).

Semejantes caracterizaciones aumentan la sospecha en la apariencia de camaradería de algunos personajes ambiguos como Chucho Flores o, incluso, invocan al propio Carlos Wieder, el infame asesino de mujeres.

En 2666, la historia humana se presenta entonces como un tiempo cíclico del que es imposible sustraerse. Por este motivo, el aspecto más perturbador de la violencia será la atemporalidad, su reiteración constante e inexplorable bajo las formas más diversas. También Ansky, hacia el final de su diario, parece darse cuenta de la forma monstruosa en que se distribuye el caos de la realidad:

En una de sus últimas anotaciones menciona el desorden del universo y dice que sólo en ese desorden somos concebibles. En otra parte, se pregunta qué quedará cuando el universo muera y el tiempo y el espacio mueran con él. Cero, nada. Esta idea, sin embargo, le da risa. [...] Ansky piensa en universos paralelos. Por aquellos días Hitler invade Polonia y empieza la Segunda Guerra Mundial. Caída de Varsovia, caída de París, ataque a la Unión Soviética. Sólo en el desorden somos concebibles (920).

El Londres de Wilde, Santa Teresa, los horrores nazis y la guerra son universos paralelos, simultáneos. La reiteración histórica de la infamia va de la mano con la visión apocalíptica de la novela: la frase de Ansky, “sólo en el desorden somos concebibles”, asume la inevitabilidad de este destino cíclico y le opone el final del universo, el apocalipsis, como única salida. Frente al vacío Ansky ríe, aliviado por la idea de que la historia realmente concluya. Y es que el miedo, la miseria, el dolor, la impotencia, son fuerzas que avanzan siempre en una sola dirección y que, en dado caso, necesitarían una fuerza de igual magnitud que se les oponga para ser detenidas. Sin embargo, la violencia obedece a la inercia histórica, al devenir, pertenece al tiempo y es por lo tanto irreversible. Para cambiar la situación sería necesario escapar de ese tiempo predeterminado pero, según el personaje de Chucho Flores, eso es lo único que falta en Santa Teresa: “—Tiempo [...] Falta el jodido tiempo” (362). No hay otra manera de romper el ciclo.

Esta perspectiva histórica aumenta la fatalidad en el individuo, que se ve condenado a ser parte de un sistema de cosas que sabe injusto y brutal, pero al cual no puede sustraerse. Lo único que le queda es la contemplación permanente de la tragedia, como lo describe Fate cuando su jefe le pregunta por qué quiere hacer un reportaje sobre ‘La hermandad’ de Khalil e Ibrahim, afroamericanos y neonazis: “¿Qué es lo que nos puede interesar de ellos? [...] —La estupidez —dijo Fate— la variedad interminable de formas con que nos destruimos a nosotros mismos” (372).

Ríos Baeza resume los razonamientos anteriores cuando dice que el título de *2666* “alude al propósito esencial de desestabilizar cualquier noción temporal y armonía estructural de sucesos” (2011: 338). No es de extrañar entonces que en *2666* todos los tiempos confluyan en uno solo, un tiempo en el que hay una multiplicidad de eventos ocurriendo sin que se explicita a ciencia cierta cuál está antes y cuál después, pues eso no importa. La temporalidad lineal pasa a segundo plano porque todos los momentos violentos son de alguna manera el mismo, como lo entrevisté Archiboldi: “[...] la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad” (993).

Un elemento medular que permite perpetuar este ciclo de horrores es el olvido pues, como reza un enunciado de propiedad común, quien no conoce la historia está obligado a repetirla. Forzar el olvido, propio o ajeno, oponerse al ejercicio de la memoria negándola, se vuelve una forma de vio-

lencia. Contraponer, por ejemplo, el funeral de la madre de Fate, donde la muerte alcanza un papel ritual, tanto para los vivos como para la memoria del fallecido. Hay en el rito funerario una apropiación íntima de la muerte que la arranca un poco de su dominio inevitablemente violento. Frente a esto, la muerte inesperada y cruel y el abandono del cadáver son una violación no sólo de la vida, sino también de la memoria del muerto. La rapidez con la que se olvida cada crimen contribuye a la injusticia de las muertes despersonalizadas y anónimas: los cuerpos van a dar sin dilación a la fosa común y así queda cerrado el caso. El ciclo de horrores continúa debido a la implementación deliberada de un proceso específico:

La corrupción, la inoperancia y la indolencia fomentan un negacionismo que resulta ser tan perverso como el afán feminicida, puesto que permite a quienes apelan a él perpetuar la transgresión, convirtiéndola en un crimen perfecto, sin historia, ni huella, ni recuerdo, ni memoria (Roudinesco cit en Poblete, 2010b: 7).

La exclusión, emparentada con el olvido, es también una forma de la violencia que contribuye a explicar el ambiente criminal de Santa Teresa, puesto que “sin utopías de emancipación popular ni canales estables de movilidad social, la violencia de los excluidos podrá desatar una cultura de la muerte” (Hopenheyn cit. en Poblete, 2010b: 62). Dicha cultura de la muerte implica que las distintas individualidades se ven enfrentadas en la supervivencia o en la toma del poder, de manera que el Yo se impone. Así, la violencia proviene de todos lados y se propaga en todas direcciones. Santa Teresa, por ser una ciudad fronteriza, sirve como medio para traducir los discursos contrapuestos: desplaza lo marginal hacia lo periférico, fagocita cuerpos y escupe normalidad, olvido.

3.4. EL CUERPO FEMENINO COMO SIGNO

Puesto que cada quien es partícipe sólo de su propia muerte, ésta es siempre estrictamente individual; así, el instante mismo de la muerte es irreproducible. En el caso de 2666 esto puede verse en la omisión de casi todos los momentos de muerte violenta. En “La parte de los crímenes” lo único que se tiene como evidencia es el cadáver, la huella de la violencia, nunca su momen-

to culminante y más agónico: el asesinato, la muerte a manos del verdugo. Esta parte no está protagonizada por las muertas, que carecen por completo de voz, ni siquiera por los crímenes, pues el *modus operandi* también está vedado. Los cuerpos son el centro de la narración y su acumulación interminable termina por volver realmente nauseabundo el estado de cosas que lo permite.

Desde el comienzo de “La parte de los crímenes” hay una introducción inmediata en los elementos que la van a caracterizar: la actitud soez y displaciente de los policías, la brutalidad ejercida contra las víctimas y la recurrencia del lenguaje forense que las describe. Este lenguaje, si bien carece de todo dejo poético, de todo subjetivismo, provoca por eso mismo la impresión de ser completamente explícito, como lo demuestra la primera víctima de la serie:

Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente (444).

Frente a la abundancia de párrafos como este es inevitable preguntarse qué objeto persiguen las descripciones de los cadáveres de mujeres. ¿Deseo de maravillarse, de repeler, de mover al morbo o a la compasión, de recordar, de testimoniar? Resultados análogos pueden venir de intenciones muy distintas. En 2666, la enumeración de las muertas y de los detalles que rodean sus respectivos infortunios puede, ciertamente, provocar un efecto de saturación,¹⁵ pero hay también un intento, si bien diluido, para devolver algo de la individualidad perdida a la serie de cadáveres anónimos. Al igual que en *Estrella distante* y algunos otros relatos, tal es la política que Bolaño postula “a la hora

¹⁵ Cfr. “[...] la aparición de muertas en Santa Teresa se narra en ‘La parte de los crímenes’ de 2666 con tal precisión, con tal rigurosidad de acta policial, que se vuelve un discurso opaco frente a la enumeración azarosa de fobias o la seguidilla de chistes machistas que se cuentan los miembros del corrompido cuerpo oficial de Santa Teresa” (Ríos, 2011: 49) y “[...] los asesinatos de mujeres se detallan minuciosa y asépticamente, de modo que la repetición innumerable de casos y las similitudes entre ellos hacen que el horror pierda espesura, y se transforme en letra, en mera palabra escrita, desligándose así de su referente. Algo similar a lo que ocurre con Sade y el efecto de saturación de sus escritos” (Poblete, 2006: 151).

de narrar lo inenarrable: volver a contar infinitamente, sin origen ni fin, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del horror” (De Rosso cit. en Manzoni, 2006: 61). Es necesario recordar que el tema de fondo de “La parte de los crímenes” es el magnicidio, cuya dimensión monstruosa se fuga de toda intelección, y no el asesinato común, producto de la pasión individual y materia más apta para el policial. Curiosamente, cuando de manera eventual el asesino resulta ser la pareja sentimental o algún conocido cercano de la víctima, su identidad sí es revelada, tergiversando así, una vez más, las expectativas del género policial. Estos elementos provocan que, entre esos crímenes pasionales y los asesinatos en serie sin resolución, la red de causalidades se desdibuje aún más. La reiteración de los cadáveres y las vejaciones no debería ser, sin embargo, un lenitivo del aspecto terrible de los asesinatos, sino una estrategia que muestra la medida descomunal del crimen exhibido.

En una conversación entre Sergio González y Yolanda Palacio, la funcionaria enumera las estadísticas escandalosas de violaciones y delitos sexuales (704). La estadística es, en efecto, sobrecogedora, pero los números no tienen la misma fuerza expresiva que los detalles específicos sobre cada una de las víctimas y el hecho de que tengan nombres propios, vidas privadas, sueños. Puesto que esas focalizaciones personales son casi siempre insuficientes para dar una impresión de ellas como personajes tangibles, la individuación del crimen no es específica; sin embargo, estos fragmentos ayudan a integrar una visión sensible de las víctimas sin rostro y sin voz. Si se piensa en la ya mencionada reiteración de lo infame, es posible decir entonces que la historia de una es la historia de todas, tanto en la forma del crimen como en la tragedia que éste acarrea.

Una historia particular condensa esta perspectiva sobre lo individual como proyección focalizada de lo colectivo: la de una familia residente en Santa Teresa que pierde a una niña de once años. Pocas historias de las muertas que aparecen en “La parte de los crímenes” son esbozadas con tanto detalle como esta, en la que destacan elementos de la más sencilla cotidianeidad, del esfuerzo personal y del riesgo de la vida en Santa Teresa. El padre de la niña simplemente desaparece, como ocurre con las muertas, su rastro se esfuma cuando trata de cruzar “al otro lado”, y la madre debe sostener ella sola a la familia:

No le importó pasarse noches sin dormir, empalmando un turno con otro, o quedarse hasta las dos de la mañana en la cocina, preparando las tortas bien picantes que sus compañeras se comerían al día siguiente, cuando ella partiera a la fábrica

a las seis. Al contrario, el esfuerzo físico la llenaba de energía, el agotamiento se convertía en vivacidad y gracia, los días eran largos, lentísimos, y el mundo (percibido como un naufragio interminable) le mostraba su cara más vivaz y la hacía tomar conciencia de que la suya, naturalmente, también lo era (504-505).

La inminencia del peligro sobre esta vida afanosa se manifiesta en un intento de violación que sufre la hermana mayor, Livia, con la pobreza extrema como fondo del cual tiene que emerger la familia completa a fuerza de trabajo y sacrificio. El impulso de supervivencia se impone en la madre y sus tres hijos, quienes finalmente logran una cierta mejoría económica, pero entonces llega el golpe y Penélope, la más pequeña, la única que aún continuaba estudiando, desaparece: “un día salió de la escuela y ya no la volvieron a ver” (505). A partir de ese punto la cotidianeidad se trastoca completamente para ellos:

Durante tres días el hermano recorrió Santa Teresa en caminatas agotadoras buscando un coche negro. Encontró muchos [...] pero quienes se montaban en ellos no tenían cara de secuestradores o eran parejas jóvenes (cuya felicidad hacía llorar al hermano de Penélope) o eran mujeres. [...] Por las noches la familia se reunía en casa y hablaban de Penélope con palabras que nada significaban, o cuyo último significado solo podían entender ellos (506).

Como epílogo a esta historia de sacrificio familiar sólo quedan la brutalidad y la injusticia:

Una semana después apareció su cadáver. Lo encontraron los funcionarios de Obras Públicas de Santa Teresa en un tubo de desagüe que recorría bajo tierra la ciudad. [...] El cuerpo fue trasladado de inmediato a las dependencias del forense, en donde éste dictaminó que había sido violada anal y vaginalmente, presentando numerosas desgarraduras en ambos orificios, y luego estrangulada. Tras una segunda autopsia, sin embargo, se dictaminó que Penélope Méndez Becerra había muerto debido a un fallo cardíaco mientras era sometida a los abusos antes expuestos (506).

Frente a la infamia inconmensurable de desenlaces como éste, la enumeración de ciertos detalles anteriores a la muerte (fragmentos de sus vidas personales, la ropa que llevaban puesta, los objetos que portaban, las relaciones con

sus familiares o conocidos) rescata una cara más sensible de las mujeres asesinadas. De esa manera dejan de ser encabezados de nota roja o imágenes anónimas, y se recupera un poco su existencia tangible. De pronto se hace evidente que la serie de cadáveres está dotada de nombres, a cada uno de los cuales pertenece un cuerpo y una historia, y que el crimen los priva de tajo no sólo de la vida, sino de la prolongación de dicha historia. Los cuerpos y los objetos dan testimonio de los pasados particulares, pero la muerte niega la posibilidad de la continuidad y del porvenir. Esta negativa proporciona, por un lado, la sensación de incompletitud y fragmentariedad persistente que irradia “La parte de los crímenes” y, por el otro, intensifica el horror del crimen: la muerte de las mujeres es no sólo sufrimiento, sino también un silencio hacia lo sucesivo dictado por los verdugos. Allí, en el discernimiento de este hecho, se origina una semilla de empatía que obliga al lector a abandonar el papel de *voyeur* hastiado por la repetición de la dinámica criminal. Es así que “La parte de los crímenes” deviene de memoria colectiva, debida la profusión de personajes, en memoria individualizadora.

Es importante anotar que la serie de crímenes apunta no sólo al magnicidio, sino también al feminicidio: todos los cuerpos descritos son cuerpos de mujeres. Bajo esta consideración es fácil descubrir que tanto las sociedades como las relaciones presentadas en la novela son esencialmente de carácter patriarcal. El personaje de Azucena Esquivel Plata, la “María Félix de la política mexicana”, aporta una visión histórica que describe la impresión de las clases altas con respecto de las clases bajas: “[...] para mi familia, sépalo usted, los mexicanos de verdad éramos muy pocos. Trescientas familias en todo el país. Mil quinientas o dos mil personas. El resto eran indios rencorosos o blancos resentidos o seres violentos venidos de no se sabe dónde para llevar a México a la ruina” (739). Sin embargo, a pesar de ser parte de la clase encumbrada, ella misma sufre la resistencia a la participación equitativa de las mujeres, existente hasta en los altos círculos de la sociedad mexicana. La desaparición en Santa Teresa de su amiga Kelly Rivera Parker, mujer llena de resolución y armada de una “furiosa independencia”, es el ejemplo de que la violencia de la ciudad circunda a todas las clases sociales, especialmente cuando se trata de mujeres. El poder que se manifiesta a través de esos crímenes percibe a la mujer como poseedora de un cuerpo que se debe vulnerar y sojuzgar.

De igual manera, en el análisis general de todos los casos narrados en “La parte de los crímenes”, es posible identificar la solidaridad y el esfuerzo

como rasgos femeninos, y la brutalidad y el desinterés como rasgos masculinos. Un ejemplo que lo pone en evidencia es el caso de las norteamericanas, Erica y Lucy Anne, en el que, durante la pesquisa sobre la desaparición de esta última, Erica se topa con la displicencia de los policías, quienes de inmediato tienden a creer que ella y su amiga son prostitutas (510). Por el contrario, es la desconocida enfermera de un hospital quien se interesa por su búsqueda y le brinda apoyo y amistad (511). Un ejemplo más es Reinaldo, el conductor de televisión homosexual que no se identifica con la imagen masculina tradicional y machista. Esto le da un carácter benévolo que lo lleva a descubrir y proteger a la vidente Florita Almada.

Dichas caracterizaciones de lo masculino y lo femenino son constantes. Si bien los criminales permanecen en el desconocimiento, cuando el asesino sí es descubierto generalmente resulta ser el esposo, el amante o el novio de la víctima, lo cual contribuye a la noción de que la violencia en *2666* tiene indefectiblemente un origen masculino; las víctimas son casi siempre mujeres y los verdugos, hombres. La misoginia se hace presente en esta tendencia a depredar cuerpos femeninos. A propósito de la visión de la mujer como fuente de 'violencia' debida a su manifiesta carnalidad, Baudelaire enunciaba: "La mujer es 'natural', es decir abominable" (cit. en Praz, 1999: 287). El recorrido por la estirpe de mujeres herbolarias, historia familiar de misoginia que desemboca en el nacimiento de Lalo Cura, invierte el sentido que la anterior sentencia otorga a lo 'natural', puesto que la armonía entre ellas contrasta notablemente con la espiral de violencia que se desprende del mundo de los hombres: "[...] solían hablar de santos y de enfermedades que ellas nunca padecieron, del tiempo y de los hombres, a los que consideraban una peste, tanto al tiempo como a los hombres, y daban las gracias al cielo, aunque sin excesivo entusiasmo, dijo la voz, de ser sólo mujeres" (697).

Una vez más, en este párrafo lo infame caracteriza no sólo a los hombres, sino también al tiempo, esa sucesión de monstruosidades. Hay que notar cómo los únicos dos hombres de la familia no pueden escapar al sino masculino que los une a un destino violento. El jovencísimo Rafael Expósito, heredero de la sangre fría de los nacidos en Villaviciosa, se siente feliz al saberse vengado y muere resignadamente. ¿De dónde viene un código de honor semejante? Rafael sigue, sin saber ni preguntarse el por qué, una costumbre que parece remontarse a un tiempo todavía bárbaro, casi mítico. Lalo Cura, por su parte, protagoniza su propia historia como pistolero a sueldo y policía. Las cinco mujeres,

empero, permanecen incólumes en mutua compañía, sustraídas a la infamia y al tiempo: “[...] el buen carácter y la disposición de ánimo para atravesar los periodos de violencia o pobreza extrema fueron comunes a todas” (694). Parece haber entonces un tipo singular de conexión entre los personajes femeninos, misma que surge de experiencias comunes y apunta más a la intuición que al conocimiento objetivo.

La visión del cuerpo femenino canibalizado por el crimen (rasgo masculino) se encuentra también en la metáfora que hace la periodista Guadalupe Roncal sobre la cárcel: “Parece [...] una mujer destazada. Una mujer destazada pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos” (379). Esta imagen se explica porque la cárcel es un espacio en el que el sexo, la amistad y la existencia en sí se desfiguran, tendiendo a las formas más extremas y grotescas como resultado del encierro y la reformulación de las reglas de convivencia. Se puede pensar, por ejemplo, en la brutalidad que desatan la llegada y consiguiente iniciación de Klaus Haas, así como en la castración y el asesinato de los integrantes de la banda de Los caciques.

Sin embargo, a pesar de la sucesión de horrores, son pocas las expresiones de dolor que son narradas en “La parte de los crímenes”. La irrupción agresiva de la muerte avistada en los cadáveres provoca sólo horror y desconcierto, emociones mucho más violentas y repentinas que, por la rapidez con que se suceden las historias de muerte, no tienen tiempo de diluirse en dolor. La incompreensión se torna en una angustia que se expande y lleva todo al borde de la locura, del sinsentido, como le ocurre al judicial Juan de Dios Martínez:

Durante muchos días Juan de Dios Martínez pensó en los cuatro infartos que sufrió Herminia Noriega antes de morir. A veces se ponía a pensar en ello mientras comía o mientras orinaba en los baños de una cafetería o de un local de comidas corridas frecuentado por judiciales, o antes de dormirse, justo en el momento de apagar la luz y entonces se levantaba de la cama y se acercaba a la ventana y miraba la calle, una calle vulgar, fea, silenciosa, y luego se iba a la cocina y ponía a hervir agua y se hacía café, y a veces, mientras bebía el café caliente y sin azúcar, un café de mierda, ponía la tele y se dedicaba a ver los programas nocturnos que llegaban por los cuatro puntos cardinales [...] canales de locos inválidos que cabalgaban bajo las estrellas y que se saludaban con palabras ininteligibles, en español o en inglés o en spanglish, pero ininteligibles todas las jodidas palabras, 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 (667-668).

3.5. LO SEXUAL PERVERSO

El horror que se desprende de “La parte de los crímenes” se origina en el hecho de que la conjunción entre placer y crimen no es un producto estético o ideológico elaborado por una sensibilidad exaltada, como ocurre con los autores románticos o en el caso específico de Carlos Wieder, sino un hecho recurrente en la realidad ficcional de *2666*. La novela alude constantemente a la existencia en las sombras de unos seres para los que el asesinato, la actividad sexual y la consecución de la belleza conforman la misma cosa. La falta de certezas sobre estos criminales los instala en la cima de la crueldad, pues al no tener motivaciones manifiestas es fácil representarlos en el imaginario del lector repitiendo la frase del Marqués de Sade: “He aquí lo que es el asesinato: un poco de materia desorganizada”. La carnicería se vuelve un “experimento químico de gabinete” cuyo objetivo es únicamente saciar la curiosidad voluptuosa del verdugo.

El sadismo despliega sus posibilidades al plantear constantemente la contradicción entre la moral y el sensualismo desenfrenado de las sociedades contemporáneas. La belleza es lo que arrastra la muerte sobre las muchachas asesinadas en *2666*; asimismo, características físicas y morales como juventud e inocencia acarrear consigo la profanación corporal. De esa manera, elementos considerados generalmente como ideales femeninos se vuelven motivos e imanes de una muerte violenta. Ésta es otra correspondencia con la filosofía sádica que sentencia: “es condición de placer sádico la existencia de la virtud” (Praz, 1999: 203). Las víctimas de esta depredación son casi siempre seres rodeados del aura de la inocencia y la virtud: mujeres y niñas jóvenes, bellas, trabajadoras, pues la mayoría son empleadas de las maquilas, como repentinamente se da cuenta González Rodríguez: “las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras” (583). El mal se ceba en lo que es más puro, cumpliendo así con los fundamentos sádicos: “No pensemos que es la

belleza de una mujer lo que más excita el espíritu de un libertino, sino más bien, ese tipo de crimen que las leyes religiosas y civiles han atribuido a su posesión; la prueba de ello es que cuanto más criminal es esta posesión, más nos excita” (Sade cit. en Praz, 1999: 203).

La selección del lenguaje es uno de los aspectos a través de los cuales el sadismo se presenta en *2666*. El lenguaje forense, por ejemplo, alude a la violación y la muerte con términos específicos, estandarizados, desligados de toda intención, que apuntan a desnudar la acción que describen: violación, empalamiento, muerte por asfixia, apuñalamiento, mutilación, etcétera. Estos sustantivos designan con una sola palabra momentos límite cuyo horror no tiene cabida en un único término que intenta ser literal, explícito, pero que al mismo tiempo elude toda la violencia demencial que rodea al momento. En ese sentido, el lenguaje forense se acerca al discurso sádico en la descripción de los cuerpos y los procedimientos. La narrativa de Sade echa mano del mismo recurso: la alcoba es un gabinete donde se exploran objetivamente, casi con hastío, las posibilidades de la voluptuosidad humana.

En *2666*, el sadismo toca no sólo el ámbito sexual, sino también el afectivo, reiterando la concepción de los cuerpos ajenos como meros objetos de exploración sensual: “El acto del amor tiene un gran parecido con la tortura o con una operación quirúrgica” (Baudelaire cit. en Praz, 1999: 297). Los episodios que ligan lo violento con lo sexual son tan frecuentes que otorgan a la narración un matiz sórdido, pues el sexo aparece siempre desnaturalizado, desviado, de manera que el amor pocas veces tiene cabida puesto que “al no poder reconocerse en el otro, el amor en la literatura de Bolaño es sexo, arrebató, aburrimiento, ejercicio de evasión o mera gimnasia” (Poblete, 2006: 204). Lola, la esposa de Amalfitano, practica el vagabundeo como practica el sexo: desapasionadamente, sin premeditación ni finalidad. No hay consecuencias a largo plazo; el acto ocurre por cualquier razón y en cualquier lugar, como sucede con un chofer que le da aventón:

En cierta ocasión uno de los choferes que la recogió en la carretera le preguntó si quería conocer el cementerio de Mondragón y ella aceptó el ofrecimiento. [...] durante un rato pasaron por entre las tumbas, la mayoría de ellos con nombres vascos, hasta llegar al nicho en donde estaba enterrada la madre del chofer. Éste le dijo entonces que le gustaría follársela allí mismo. [...] Buscaron un lugar más apartado y el acto no duró más de quince minutos (226).

Casi todas las relaciones amorosas descritas con relativa profundidad comportan algún sesgo de desviación reflejado en el aspecto sexual. El sexo parece ser siempre más fácil de sobrellevar como un acto desvinculado de todo sentimiento profundo. Por regla general, lo que el sexo provoca en los personajes es indiferencia o extrañeza o una volátil alegría que difícilmente perdura o tiene consecuencias duraderas en sus vidas. La promiscuidad, la poligamia y el sexo duro son las constantes por las que casi todos transitan más bien mecánicamente. Este marco de relaciones desnaturalizadas abona al clima de espanto que culmina en los asesinatos sexuales de las muchachas de Santa Teresa. En 2666 no hay concesión mínima a la felicidad carnal porque ni siquiera las relaciones amorosas, voluntarias y consentidas que surgen entre los personajes comportan una “normalidad”; hasta el amor parece apuntar al sufrimiento, al hastío o a la duda. La relación de Rosa Amalfitano con Chucho Flores contiene ese sesgo perverso en el que lo amoroso parece constituirse sólo a través del sexo, mezcla a la que se añaden además las drogas ocasionales y los ambiguos comportamientos de Flores:

[Rosa] Pensaba si él la quería, si lo que él sentía por ella era amor, si ella, a su vez, sentía amor por él, o atracción física, o algo, cualquier cosa, si eso era todo lo que ella tenía que esperar de una relación de pareja (418).

Siempre que estaban allí, después de contemplar en silencio el cambio del día a la noche, Chucho Flores se desabrochaba la bragueta y la cogía de la nuca hasta pegar su rostro en su entrepierna. [...] Después, aún con un regusto salado y amargo en la boca, encendía un cigarrillo mientras Chucho Flores sacaba de su cigarrera de plata un papelillo doblado que contenía cocaína (418).

Sin embargo, el papel que cumplen dichos episodios es casi siempre definitivo para la trama, como también afirma Ríos Baeza al abordar esta temática: “Bien como referencia, bien como tonalidad, las alusiones al sexo provocarán alteraciones y giros narrativos importantes en la literatura de Bolaño” (Ríos, 2011: 128). Una vez más la violencia, sexual en este caso, se traduce en acontecimiento, mismo que define una nueva peripecia en el destino de los personajes. Esto se debe tal vez al hecho de que el sexo desapegado, mediado por la prostitución, la pornografía o las relaciones “abiertas”, funcionaría, según Ríos Baeza, como acceso a un estado adolescente de libertad

y otredad, de extrañeza, de manera tal que los personajes se acercarán a las versiones marginales del sexo para poder “sentirse otros” (Ríos, 2011: 263-264). A través de ellas buscarán entonces acceder una vez más a ese estado donde todo es “nuevo”, no importa si es “Cielo o Infierno”.

La relación del policía Juan de Dios Martínez con la directora del manicomio se desliza en esa dirección evasiva, pues aunque Martínez está enamorado y desea estrechar más el vínculo, ella se empeña en mantener la distancia emocional entre ambos. La mujer está sobrecogida por el temor a envejecer, y se niega a una vida común con un hombre que es más joven que ella. El sexo es sólo una huida alterna hacia el Yo más joven que la doctora anhela, un Yo que todavía sea deseable, exhibible:

A veces el judicial Juan de Dios Martínez se sorprendía de lo bien que sabía coger Elvira Campos y de lo inagotable que era en la cama. Coge como si se fuera a morir, pensaba. En más de una ocasión le hubiera gustado decirle que no era necesario, que no se esforzara, que él, con tal de sentirla cerca, sólo rozándola, ya se daba por satisfecho, pero la directora, cuando se trataba de sexo, era práctica y efectiva. Mi reina, le decía a veces Juan de Dios Martínez, mi tesoro, mi amor, y ella, en la oscuridad, le decía que se callara y le sorbía hasta la última gota ¿de su semen? ¿de su alma? ¿de la poca vida que él entonces creía que le quedaba? Hacían el amor, por expreso deseo de ella, en una semi-penumbra. Tentado estaba a veces de encender la luz y contemplarla, pero el deseo de no contrariarla lo refrenaba. No enciendas la luz, le dijo ella en una ocasión, y él pensó que Elvira Campos le podía leer el pensamiento (530-531).

Se ha hablado ya del lenguaje forense y de sus implicaciones como recurso narrativo. La recurrencia al discurso visual de la pornografía es otro recurso lingüístico plenamente identificable en *2666*. Éste se ve reflejado en el uso constante del vocabulario estandarizado de la industria pornográfica para aludir los elementos y procesos del acto sexual. Piénsese, por ejemplo, en el verbo *follar* como explicitación y al mismo tiempo elipsis del acto, o en todas las designaciones específicas, liberadas de metáforas que suavicen el carácter mecánico del sexo: vagina, ano, verga o secreción seminal. Esta forma de narrar, de designar los elementos alrededor del ámbito sexual, “[...] hallará su táctica y estrategia en los géneros marginales, audio-visuales, de la pornografía como heredera de la tradición narrativa y teatral del marqués de Sade” (Ríos, 2011: 131).

Los episodios relacionados con el ámbito sexual echan mano del discurso pornográfico pero, al igual que otros discursos identificables en *2666*, su uso acaba por desviarse y defraudar las expectativas regulares del mismo. Esto se debe, por un lado, al contexto generalizado de violencia sexual que, desbordando “La parte de los crímenes”, impregna todas las formas de sexualidad presentadas en la novela. Por otro lado, la convicción sobre la tristeza de la carne es una constante que surge una y otra vez como contrapeso frente a los abundantes momentos de exaltación sexual. Y es que la insatisfacción del deseo vuelve triste lo que debiera ser puramente vital, como lo afirma el propio Bolaño:

Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. [...] Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. Es triste tener que admitirlo pero es así (2012, 519).

El sexo y el amor son invariablemente tristes en tierra arrasada. Y Santa Teresa no es la excepción porque se encuentra en permanente estado de sitio.

Espinoza, en la relación que mantiene con Rebeca, aparenta la formalidad de un pretendiente serio, aunque es claro que utiliza a la muchacha como un sucedáneo frente a la indecisión amorosa de Liz Norton. En el siguiente pasaje se evidencia, mediante el lenguaje propio del medio pornográfico, la intención meramente objetual de Espinoza:

Cuando despertó le dolía el estómago y tenía deseos de morir. Por la tarde salió a hacer compras. Entró en una lencería y en una tienda de ropa de mujer y en una zapatería. Esa noche se llevó a Rebeca al hotel y después de ducharse juntos la vistió con un tanga y ligeros y medias negras y un body negro y zapatos de tacón de aguja de color negro y la folló hasta que ella no fue más que un temblor entre sus brazos (201).

A pesar de estos episodios en apariencia apasionados, ambos personajes saben que la relación no ha de fructificar en nada duradero, pero se empeñan en mantener la simulación hasta el final: Espinoza promete regresar y

casarse con Rebeca. Esta certeza sobre la separación definitiva planea sobre ellos el tiempo que permanecen juntos y ensombrece todo rastro de cariño. En sí, la relación es más una aventura sexual para Espinoza y de iniciación para Rebeca. El fingimiento del amor vierte un regusto de tristeza en párrafos como el anterior, que, según el lenguaje y las imágenes que utiliza, deberían versar sobre el erotismo puro.

El *ménage à trois*, ese lugar común tanto de las relaciones consideradas “abiertas” como del ámbito pornográfico, proyecta una sombra constante sobre el vínculo afectivo que une a Espinoza, Pelletier y Norton. En algún punto la realización de dicho acto sexual es comparado con el episodio violento en el que el español y el francés golpean a un taxista hasta dejarlo agonizante. Cuando el trío sexual finalmente se concreta, la tensión emocional que pudiera comportar ya se encuentra desvanecida tiempo atrás y está, además, inevitablemente ligada al recuerdo remanente de la golpiza. Los significados e implicaciones del episodio se agotan por completo con el acto en sí.

La “máquina” sexual que Fate ve en el supuesto video de Robert Rodríguez es quizá el mejor ejemplo de cómo la narración de lo sexual se desarrolla, en efecto, bajo el modelo audio-visual de la pornografía:

Aparecía una mujer joven, muy morena, delgada y con grandes pechos, que se desnudaba sentada en la cama. De la oscuridad surgían tres tipos que primero le hablaban al oído y luego la follaban. Al principio la mujer oponía resistencia. [...] Luego, fingía un orgasmo y se ponía a gritar. Entonces los tipos, que hasta ese momento la estaban poseyendo alternativamente, se acoplaban a la vez, el primero la penetraba por la vagina, el segundo por el ano y el tercero metía su verga en la boca de la mujer. El cuadro que formaban era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento, pero la forma del estallido, y cuándo ocurriría, era imprevisible. Y entonces la mujer se corría de verdad. Un orgasmo que no estaba previsto y que ella era la que menos esperaba. Los movimientos de la mujer, constreñidos por el peso de los tres tipos, se aceleraron. Sus ojos, fijos en la cámara, que a su vez se acercó a su rostro, decían algo aunque en un lenguaje inidentificable. [...] Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin ojos, sin labios, una calavera que de improviso empezó a reírse de todo (405-406).

La protagonista de la película, como le había anticipado Charly Cruz a Fate, se llama Justina en un guiño más a Sade, quien no sólo señaló los “infortunios de la virtud” evidenciados en la elección de las principales víctimas de Santa Teresa, sino que también gustaba de describir este tipo de “máquinas sexuales” acopladas creativamente de todas las maneras posibles. El párrafo, que liga una vez más la violencia (la carne se desprende de los huesos) con el erotismo, no describe únicamente un episodio estrictamente pornográfico, sino que puede interpretarse también como una imagen simbólica de la máquina predatora que opera en Santa Teresa. Esa máquina que funciona a partir del suministro constante de un cierto tipo de mujeres, prototipos idealizados para servir al papel de objetos de fornicación; mujeres cuya disposición incluya el fingimiento tanto como el disfrute erótico, incluso a su pesar, y existentes sólo en el imaginario febril del espectador. Materia prima maleable a la que se le pueda extraer hasta el último resquicio de placer que contenga. Cuerpos mortales, vulnerables, incapaces de soportar el *continuum* del deseo que en ellos se ceba, de manera que terminan por dar con sus huesos en el desierto; simples desechos de cosas desgastadas. La calavera de la mujer ríe, tal vez, porque como Ansky ella también se siente gozosa sólo frente al vacío; ríe porque está aliviada de que al menos su tiempo haya llegado al tan esperado final. Fate contempla la película sin saber que está frente a la realidad descarnada de la ciudad, pero es a partir de ese instante que los eventos despiertan en él la sospecha del peligro inminente. El video es posiblemente el suceso definitivo que desencadena el rescate oportuno de Rosa Amalfitano.

El carácter generalmente violento de las relaciones sexuales resalta especialmente en el pasaje donde la baronesa y Entrescu hacen el amor en un castillo rumano (863). Hay en él una parodia del rito sexual que integra elementos diversos. La preeminencia de la sangre y el dolor, en singular mezcla con el placer de los dos personajes, incluye también una referencia a la tradición vampírica de Rumania a través del poema sobre Vlad Tepes. De nuevo la narración se da desde la contemplación voyerista de lo pornográfico, por parte de Archimboldi y sus compañeros, haciendo uso del discurso pornográfico y sus clichés. El cuerpo del general Entrescu se torna símbolo, en primer lugar, por sus atributos genitales, en los que se hace especial hincapié durante el pasaje. Hay allí una proyección de la violencia sexual que el hombre ejerce, “por naturaleza”, sobre la mujer (la condesa termina por sentir tanto dolor como placer, su entrega es de alguna manera una auto-inmolación). El hecho

de que finalmente Entrescú sea crucificado por su propia tropa (930-931) hace pensar en un sacrificio individual que, gracias a que Archimboldi, todavía como Hans Reiter, está presente una vez más como espectador, se vuelve una metáfora del castigo merecido por el agresor. También es una alegoría de la muerte del hombre aristocrático, noble. No es casual que Reiter sea testigo de ambas escenas: el encuentro con la condesa y la crucifixión. La primera remite inevitablemente a la sexualidad violenta que está presente a lo largo de toda la novela. La segunda ayuda a rematar simbólicamente el ciclo infame de la Gran Guerra, que es el que enmarca y determina la vida del escritor.

Si bien los ejemplos anteriores pueden resumir el carácter de casi todos los episodios sexuales de la novela, el sexo como tabla de salvación aparece también en 2666. No obstante, aunque en esos momentos acerca a los personajes al hallazgo de lo “uevo”, comporta también un carácter triste, pues sólo sirve como el último refugio de la dicha frente a la miseria y la calamidad. El primer ejemplo es el del poeta acmeísta y su mujer, referido en el cuaderno de Ansky:

Una pareja que desde la pobreza y la marginación construye un juego muy simple. El juego del sexo. La mujer del poeta folla con otros. No con otros poetas, pues el poeta y por ende su mujer están en la lista negra y los demás poetas huyen de ellos como si fueran leprosos. La mujer es muy hermosa. [...] Profundamente enamorada. El poeta también folla con otras mujeres [...] con obreras a las que conoce en el metro o haciendo cola en alguna tienda. [...] También hacen el amor en grupo. El poeta, su mujer y otra mujer. El poeta, su mujer y otro hombre. Generalmente son tríos pero en ocasiones son cuartetos y quintetos. A veces, guiados por un presentimiento, presentan con pompa y gran protocolo a sus respectivos amantes, quienes al cabo de una semana se enamoran entre sí y nunca más vuelven a verlos [...]. En cualquier caso todo esto acaba cuando el poeta cae preso y ya nadie sabe nada de él, porque lo asesinan (918-919).

El otro caso es el de Archimboldi e Ingeborg. Ambos, tras reencontrarse en Colonia, comienzan a hacer el amor incansablemente, como una forma de oponer el sexo a la fatalidad de la tuberculosis que a ella la consume. La enfermedad/muerte se ve desafiada por el sexo/vida. El amor por Ingeborg, mediado siempre por el sexo, es el elemento más luminoso de la existencia de Archimboldi, y aunque la relación transcurra rodeada del aura de la pobre-

za y la enfermedad, permanece siempre prístina. Ese vínculo afectivo es de una importancia tal para el personaje que cuando ella finalmente muere las noticias sobre el escritor se diluyen en la vaguedad. Después de la muerte de Ingeborg, el discurrir geográfico de Archimboldi es referido sólo de manera indirecta a través de la baronesa Von Zumpe, desviando el foco hacia la escritura de éste y, secundariamente, hacia el vínculo o los encuentros sexuales que ambos mantienen. Archimboldi es el personaje en cuya vida se materializa esta frase de Bolaño: “Los libros son finitos, los encuentros sexuales son finitos, pero el deseo de leer y de follar es infinito, sobrepasa nuestra propia muerte, nuestros miedos, nuestras esperanzas de paz” (2012: 523).

3.6. EL OJO QUE MIRA

Ernst Jünger habla de una segunda conciencia que es de orden estético, carente de responsabilidad y de capacidad para involucrarse (Poblete, 2006: 67). A través de esa mirada todo es observado sin dramatismo, aunque lo que se observa sea la catástrofe permanente. Esta reacción despliega una interesante gama en los personajes de Bolaño. Desde Carlos Wieder, el esteta del horror (Echevarría cit. en Manzoni, 2006: 37), hasta la perspicacia esquizofrénica de Fate, cada personaje se involucra en distintos niveles de acción y de reacción cuando se trata de encarar la violencia y las sensaciones que ésta produce.

En la novela muchos personajes permanecen en un estado latente de contemplación que sólo se trastoca cuando la amenaza es inminente, y esto último se produce principalmente en “La parte de los crímenes”. Puesto que no hay una verdad única, sino sólo retazos asomados a la superficie, los personajes de las otras cuatro partes son incapaces de ver o de contar nada concreto porque, de entrada, se desconocen a sí mismos: incluso cuando sueñan o cuando hacen el amor se mueven en los terrenos de lo incomprensible. Sus verdaderas naturalezas afloran únicamente cuando es necesario actuar. Esto es congruente con la caracterización del típico personaje bolañiano que “actúa y sólo después, mucho después, se sentará a pensar sobre lo hecho o sobre lo omitido” (Poblete, 2006: 17). Esta actitud permite a algunos personajes escapar al cerco amenazador de la violencia, pues el movimiento es una manera de conjurar el peligro, ese destino que los acecha y al cual apenas vislumbran. Sin embargo, llega el momento cuando el peligro deja

de ser subjetivo, mero producto de mentes exaltadas, y se vuelve patente. Esto propicia que los puntos de torsión de la trama se produzcan cuando los personajes entran en una situación límite de riesgo, resultando en un vuelco o peripecia que los obliga a actuar, a salir de la perplejidad o la comodidad. La acción o inacción determina entonces sus futuros respectivos y encauza la trama. Así, aunque la angustia existencial convive con el miedo auténtico, sólo el segundo es lo suficientemente tangible para mover al alienado y ponerlo de bruces contra el horror.

3.6.1. La apatía

En toda “La parte de los crímenes” pueden encontrarse ejemplos del estado de cosas que ha permitido la reiteración del crimen en Santa Teresa. La apatía de las autoridades es evidentemente una de ellas. La imagen que permanece de las fuerzas policiales de la ciudad está completamente contagiada de vileza, corrupción y mediocridad. El judicial Juan de Dios Martínez es una mirada hacia el interior de ese cuerpo policial indolente que trata a las víctimas como un número o como una molestia:

A las seis de la mañana se presentó en comisaría. Un grupo de patrulleros estaba festejando el cumpleaños de un compañero y lo invitaron a beber pero él no aceptó. [...] 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 [...] 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 (466).

Los críticos literarios son personajes que también permanecen al margen, no por ignorancia, sino por apatía. Su interés único es encontrar a Archiboldi y esto lo desarrollan casi como un juego o un capricho. Durante la búsqueda del escritor, alrededor de cuya figura han forjado el sentido de sus vidas académicas y personales, acaban por darse de bruces con el presente, nada halagador, que es Santa Teresa. Sin embargo, están tan acostumbrados a la comodidad de la vida académica que lo único que hacen en la ciudad es vagabundear sin rumbo, a la manera de quien hace turismo, incluso turismo sexual como ocurre con Espino-

sa y su “novia” mexicana. Todo se queda en el convencimiento, resignado pero indulgente, de que nunca encontrarán al escritor. Así, aunque el viaje a Santa Teresa termina de alguna manera en fatalidad, sus actitudes no cambian en esencia, permaneciendo del lado de lo banal. Se puede decir que la persecución de Archiboldi es también un esfuerzo por alcanzar un sentido superior para sus vidas desenfadadas. Archiboldi es un símbolo de esa otra vida misteriosa, más intensa y más tangible, más cruda pero más real, que les es desconocida: la escritura. Por eso mismo no llegan a interesarse verdaderamente por lo que ocurre en Santa Teresa. Sólo Norton puede intuir que algo infausto está ocurriendo o por ocurrir, debido a la desconfianza creciente que le provoca la ciudad, pero se va de todas maneras (o quizás es justamente por eso que se va).

3.6.2. *La sospecha*

Fate,¹⁶ por el contrario, parece conocer bien las facetas contradictorias de los seres humanos al “entrever en el genocidio de Santa Teresa lo que la ‘hermandad’ [la comunidad afroamericana] ha debido padecer desde la represión normalizada hacia la ‘otredad’” (Ríos, 2011: 416). Por esto es capaz de entender el peligro subrepticio pero inminente que lo cerca cada vez más, con lo que logra ayudar también a Rosa y a la periodista Guadalupe Roncal. Teme, aunque no

¹⁶ Con respecto al personaje de Fate, es posible observar un cierto paralelismo con Easy Rawlins, protagonista de la novela *De pesca*, de Walter Mosley. Rawlins, salvando las distancias necesarias, habría podido servir de inspiración para moldear a Fate. Bolaño mismo describe a Rawlins como “un negro que en realidad no es un detective, sino simplemente un negro norteamericano, o un afroamericano, como diría alguien políticamente correcto, que siempre tiene todas las de perder[...] no es un detective, sino un tipo inteligente que de vez en cuando soluciona problemas, busca gente desaparecida, intenta arreglar asuntos de poca monta que inevitablemente se convierten al cabo de pocas páginas en asuntos de vida o muerte, y los problemas se agrandan hasta hacerse insoportables, la maquinaria de la realidad se pone en funcionamiento y todo lleva a los lectores a pensar que de ésta Easy no saldrá vivo, entre otras cosas porque es negro y pobre y ningún poder político o religioso está detrás de él, un tipo que sólo tiene a su favor un poco de fuerza física, bastante inteligencia y nada más. Pero Easy siempre sale de los callejones en que lo pone Mosley. Magullado, malherido, cada vez más viejo y más descreído, pero sale [...] Y esa capacidad de supervivencia de su personaje es uno de los principales regalos que nos ha hecho Mosley. Ha creado el estoico moderno. Es decir, el estoico de siempre” (Bolaño, 2004a: 144).

sabe lo que teme. Su trayectoria es decisiva; se aleja del dolor pasado, la muerte de su madre, que ha detonado en él una primera huida:

¿Cuándo empezó todo?, pensó [...] La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa, rodeado de fantasmas (295).

Esta imagen agónica lo es en más de un sentido: sugiere la existencia de una enfermedad dolorosa que convierte a Fate en un enfermo terminal¹⁷ y lo pone en contacto con un primer destino cercano: la muerte. Para entonces, el personaje ya ha dejado de ser Quincy Williams y se conforma con ser Oscar Fate (la novela no explica nunca por qué los compañeros de oficina le cambian el nombre, pero este segundo apellido no puede ser más revelador). El segundo destino se va dibujando sigilosamente a medida que Fate se acerca a Santa Teresa. A lo largo del viaje, la narración desliza pistas y situaciones simbólicas dirigidas a Fate, guiños tempranos que el personaje sólo puede dejar pasar impertérrito porque aún no conoce nada concreto sobre los asesinatos perpetrados en la ciudad a la que se dirige. La muerte del encargado de deportes, esa casualidad ridícula rodeada por el rumor de un “lío de faldas”, detona el viaje. La primera señal explícita es el reportaje sobre las muertas de Santa Teresa que pasa por televisión mientras él duerme en un hotel sin saber todavía que esa ciudad es su destino, como sino y como lugar geográfico. Ya en camino, tiene un encuentro indirecto con Kessler, el detective estrella, que conversa sobre los crímenes en una mesa cercana a aquella en la que Fate desayuna. Finalmente, en la noche que pasa conduciendo hacia Santa Teresa el paisaje desierto y el silencio de los pueblos terminan por provocarle la impresión de que todas las cosas parecen muertas, “como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre” (342). El ambiente se va salpicando de presagios infaustos conforme se acerca a la ciudad pero, una vez

¹⁷ La enfermedad, además, pone a Fate en sintonía con el propio Bolaño y su propio padecimiento terminal.

más, Fate no puede entender todavía que el peligro lo cerca, como si todas las señales fueran afluentes sucesivos de los cuales no tiene conciencia hasta que el torrente está a punto de derramarse y el baño de sangre se vuelve inminente.

El mecanismo del azar se ve magnificado y puesto en evidencia, en especial en “La parte de Fate”, pues la voluntad narrativa que elige contar todos esos detalles, aparentemente desconexos y ajenos a la conciencia del personaje, es sin embargo precisa al delinear el hilo exacto que hace pasar a Fate de un punto neutral a un estado de movimiento enloquecido, de interminable huida. Este proceso, disimulado a medias por la multiplicidad de situaciones, es tan gradual que no sólo el personaje se ve sorprendido por el cambio; también el lector puede perderse en los vericuetos ambiguos que desembocan en el final de esta parte. La sospecha se convierte en la única manera de asir el filamento que, entre la proliferación de momentos e impresiones, conecta un punto del destino de Fate con el siguiente.

Los hechos siguen su curso una vez que Fate se encuentra ya en Santa Teresa. El personaje se entera de los asesinatos a través de Chucho Flores y conoce a Guadalupe Roncal cuando ésta casualmente escucha una discusión telefónica que él tiene con su jefe de Nueva York, quien se niega a autorizarle un reportaje sobre los asesinatos. Fate permanece más o menos impasible, a lo mucho rendido al extrañamiento, mientras recorre los vericuetos de la ciudad en compañía de sujetos como Chucho Flores. Pareciera que la apatía lo embarga, pero la noche de la pelea de box desencadena en él las acciones decisivas. Cuando la pelea termina se plantea volver inmediatamente a Nueva York, “en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396), pero igualmente sigue la caravana de Chucho Flores hasta un restaurante donde acaba preguntándose por lo sagrado, sin saber que está a punto de toparse de bruces con la inminencia de la muerte, que es su símil:

¿Qué es para mí lo sagrado?, pensó Fate. ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El dolor de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer? [...] para mí lo sagrado es la belleza, una mujer guapa y joven de rasgos perfectos. [...] ¿Conozco algo sobre la inocencia o sobre el dolor? ¿Conozco algo sobre las mujeres? [...] ¿Veo lo *sagrado* en alguna parte? Sólo percibo experiencias prácticas, pensó Fate. Un hueco que hay que llenar, hambre que debo aplacar, gente a la que debo hablar para poder terminar mi artículo y cobrar (398-399).

Aunque no pueda encontrar allí la deseada “consistencia de la realidad”, encuentra sin embargo una respuesta precisa: “¿Por qué estoy aquí, comiendo tacos y bebiendo cerveza con unos mexicanos a quienes apenas conozco? La respuesta, lo sabía, era sencilla. Estoy por ella” (397). Contrastando con esa “realidad práctica” en la que se siente estancado, descubre en la belleza de Rosa Amalfitano un resquicio de algo que lo fascina en extremo y a lo cual se aferra desesperadamente. Más adelante, ya en casa de Charly Cruz, cuando le pide a Rosa que se vaya con él y la toma de la mano, descubre la desesperación en la que ha estado envuelto todo ese tiempo: “La mano de la muchacha le pareció tibia, una temperatura que evocaba otros escenarios pero que *también* evocaba o comprendía aquella sordidez. Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó” (408). Fate, que ya es de por sí un hombre enfermo, asume de golpe la conciencia de su agonía. Hasta ese punto de la narración no ha pasado nada que evidencie de manera irrefutable que Fate o Rosa están en peligro, pero los acontecimientos se ponen cada vez más sórdidos y esa sensación se ve acrecentada con el relato de la relación entre Rosa y Chucho Flores, pues este último es evidentemente propenso a los celos desmedidos, al sadismo, a las drogas y a la violencia.

Entre ese torbellino de cosas otra señal resuena en las palabras que Rosita Méndez pronuncia mientras platica con Rosa Amalfitano sobre su experiencia sexual: “Yo he *follado* con narcos. Te lo juro. ¿Quieres saber qué se siente? Pues se siente como si te cogiera el aire. Ni más ni menos, el mero aire” (414). La verdadera faceta criminal de Chucho Flores es tal vez insinuada con esas palabras, pues de él la narración no presenta una perspectiva íntima, ocupándose sólo de su comportamiento superficial. El hecho de que para sostener sus encuentros sexuales lleve a Rosa Amalfitano a las afueras de Santa Teresa o a moteles en medio de la nada es, junto con la desconfianza inmediata de Óscar Amalfitano, la única pista sobre su ambiguo comportamiento: “si te coge un narco es como si te follara el aire en el desierto” (415); “si te coge un narco es siempre a la intemperie” (415).

Finalmente, sólo cuando un policía llama al motel donde se encuentran Fate y Rosa se confirma que hay un peligro real que les está dando caza; la persecución sí es tal y la huida está justificada. Lo que hasta ese momento podría haber sido sólo la paranoia de Fate frente a una ola de sucesos sórdidos se vuelve urgencia por salvar a la muchacha. En las últimas páginas de esta parte los tiempos comienzan a mezclarse en desorden por efecto del sueño que siente

Fate, agotado después de una noche precipitada. Las partes se embrollan entre sí, de modo que el cruce de la frontera se alterna caóticamente con la entrevista al sospechoso Klaus Haas según Fate se quede dormido o despierte de alguna siesta repentina. En el final de esta parte se concluye que lo único que Fate obtiene es el horror del presente y la incertidumbre del futuro, e incluso así sale mejor parado que los críticos. Tal vez Bolaño diría que sale del trance siendo más sabio.

Es interesante notar que el valor como acción, como ejercicio de riesgo, proviene siempre de los personajes que actúan desde el margen. Los policías, la institución, están abocados sólo a la normalización del crimen. Fate, por el contrario, actúa sin estar obligado a hacerlo. Harry Magaña, el *sheriff* que investiga el asesinato de la norteamericana Lucy Anne (518-520), debe dejar su rol dentro de la legalidad antes de ponerse a investigar en los bajos mundos de Santa Teresa; para hacerlo chantajea, tortura y amenaza. Sin embargo, cuando parece que se aproxima a descubrir los fundamentos del núcleo, también él desaparece.

González Rodríguez, al igual que Fate, es periodista cultural y llega a Santa Teresa para cubrir una nota secundaria: el caso del penitente endemoniado. Los asesinatos de mujeres se le dan a conocer pronto: “[...] el cura de la iglesia de Santa Catalina le sugirió que abriera bien los ojos, pues el profanador de iglesias y ahora asesino no era, a su juicio, la peor lacra de Santa Teresa” (471). El periodista regresa a la Ciudad de México, entrega la crónica sobre el penitente y, acto seguido, se olvida del asunto. Sin embargo, incluso a su pesar, pronto retoma el hilo de sangre que ha descubierto en Santa Teresa: “Una noche, mientras leía a George Steiner, recibió una llamada” (674), y a continuación escucha la voz de Haas que lo busca para pedirle ayuda. Habría que preguntarse cuándo la gratuidad de los detalles es tal, como esta única mención a Steiner. La declaración sobre las lecturas de Sergio González es a su vez una declaración de principios del propio personaje.¹⁸

¹⁸ Esto se complica aún más al considerar que Sergio González es un homenaje al periodista de la vida real.

3.6.3. *La locura*

Amalfitano es un personaje marcado por la derrota y el fatalismo. Es un hombre suspendido en el tiempo para el que todas las cosas son simultáneas: el recuerdo se mezcla con la reflexión constante y esta combinación parece apuntar a la locura, una locura paralela a la de su mujer muerta o desaparecida. La parte completa está integrada como la “historia descompuesta” de la que Amalfitano oye hablar en un sueño, cuando la voz en su cabeza está presentándose las primeras veces:

Soñó con la voz [...] de una francesa, que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba ‘historia desarmada’ o ‘historia desarmada y vuelta a armar’, aunque evidentemente la historia desarmada se convertía en otra cosa, en un comentario al margen [la existencia del libro de Lonko Kilapán, *O’Higgins es araucano*], en una nota sesuda [su juego duchampiano con el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste], en una carcajada que tarda en apagarse [la voz misma] y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor (264).

Esa historia es la suya propia tanto como la de América, y la voz en su cabeza es tal vez el resultado final de una alienación extrema, de un juego especular entre su existencia y la de su mujer, narraciones paralelas que desembocan en resultados parecidos: “La locura es contagiosa” (228), descubre el propio personaje. Su estado mental se va conformando por lo que el narrador llama las “ideas-juego”, a través de las cuales Amalfitano:

Convertía el dolor de los *otros* en el dolor 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).

A esas alturas ya le da igual vivir en un lugar signado por la muerte y se niega a temer, refugiado en la reconfortante evasión que le proporciona la idea de la locura. Sólo cuando Rosa se ve en peligro cae en la cuenta de que la espiral de la violencia también lo ha alcanzado a él, y de que, alarmantemente, no pudo entenderlo a tiempo.

En el caso de Santa Teresa, los perseguidores pueden convertirse rápidamente en perseguidos. El miedo a esta inversión de papeles contribuye al silencio que rodea las causas de los asesinatos y a los propios asesinos; es peligroso buscar y entrar en el punto de no retorno donde de pronto “se sabe demasiado”, como atestiguan los casos de algunos periodistas que indagan los crímenes. La periodista Guadalupe Roncal lo enuncia con todas sus letras: “Cuando se trabaja en algo relativo a los asesinatos de Santa Teresa, una termina teniendo miedo a todo. Miedo a que te peguen, miedo a un levantón. Miedo a la tortura. Por supuesto, con la experiencia el miedo se atenúa. Pero yo no tengo experiencia” (375). El centro de la espiral quema, irradia peligro y detona la huida instintiva de los que se acercan.

Lalo Cura es un caso muy particular en el catálogo de personajes de *2666*. Desde su génesis está señalado por la violencia, pues la reiteración de ésta en su historia personal se remonta a cuatro o cinco generaciones antes. Nace en Villaviciosa, el pueblo de los asesinos, y es además el fruto de todos los azares que la violencia arrastra consigo: violación, machismo, asesinato, pistoleros, narcotraficantes, policías, corrupción. Paradójicamente, es también uno de los personajes más lúcidos; sólo él parece intuir cómo funciona la red de poder en Santa Teresa. Llega a infiltrarse hasta el fondo de lo que en apariencia es sólo caos e irracionalidad, y lo logra porque él, que es el vástago de la violencia misma, no tiene miedo. Lalo Cura¹⁹ es la personificación, bastante literal, de un símil: la violencia es locura y la locura es violencia.

¹⁹ Para conciliar las dos apariciones de Lalo Cura, tanto en *2666* como en “Prefiguración de Lalo Cura”, relato contenido en *Putas asesinas*, es necesario remitirse a los elementos comunes en ambas. Violación, pornografía, pobreza, marginalidad y asesinato desembocan en dos orígenes paralelos que se deslizan hacia actitudes en apariencia distintas, pero que no lo son del todo; Lalo Cura y su canibalización terminan persiguiendo, en víctimas reales o simbólicas, a los agresores de la madre. Lalo Cura es “el hijo de la chingada” en busca de venganza, ese personaje que al mismo Bolaño le habría gustado ser: “un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas” (Bolaño, 2004b: 343).

Se ha hablado ya de la presencia reiterada de Lalo Cura en las escenas del crimen mientras trata de desentrañar la distribución de éstas en Santa Teresa. Veladamente se insiste en esa búsqueda que emprende por su propia cuenta cuando, en “La parte de Fate”, un “tipo joven y alto, vestido con una chamarra y unos bluejeans” (432) aparece en un Peregrino negro frente a la casa de los Amalfitano en el momento en que Fate y Rosa están por partir. “Es un judicial” (432), informa Óscar Amalfitano a su hija. El profesor parece conocerlo y confiar en él. La descripción apunta a que es Lalo Cura. El simbolismo del Peregrino negro se vuelve más ambiguo: ¿es un emisario de muerte o de protección?

Sobre esta interrogante hay un momento revelador en “La parte de los crímenes”. Lalo Cura espera al oficial González, que acaba de contar a sus compañeros varios chistes de mal gusto sobre mujeres, y luego, junto con toda la dependencia de policía, enfilan “hacia un sitio discreto. A poca velocidad. Total, qué prisa había por partirse la madre” (692). ¿Qué es lo que ocurre ahí: un reto, un ajuste de cuentas? Todo apunta a eso, y de nuevo es Lalo Cura quien intercede para vengar el ultraje, verbal esta vez, contra las mujeres. Mezclado con el episodio, y de alguna manera enmarcado por él, se desencadena el recuerdo de su estirpe femenina, recuerdo que, extrañamente, llega narrado por unas voces (como la voz que susurra en la cabeza de Amalfitano): “semidormido, varado entre el sueño y la vigilia, escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una casa de adobes de una sola habitación” (693). Al igual que su antepasado Rafael Expósito, Lalo Cura está ligado al sino femenino del ultraje, y, como él, consagra el suyo propio a la reivindicación de la mujer ultrajada. Se le puede ver entonces como un antihéroe decididamente benigno frente al clima de barbarie que predomina en la novela.

3.6.4. *La escritura*

Hay algunos personajes que, a pesar de encontrarse en el centro mismo del desamparo, logran elevarse por encima del caos existencial y privilegiar su deseo de libertad, de acceder a una realidad más sensible. Nietzsche decía que “el goce absurdo por excelencia es la creación” (cit. en Poblete, 2006: 137).

Archiboldi, enfrentado a una vida difícil y violenta, comienza a escribir compulsivamente. Los personajes que no temen son casi suicidas, locos, viven rodeados por la muerte y a veces por el prodigio; son iluminados en medio del caos que es la realidad. La literatura forma parte de ese prodigio y es así como toca también brevemente a Amalfitano.

Durante toda “La parte de los críticos”, Archiboldi²⁰ es sólo un fantasma, una ausencia a la que se persigue, un poco como Carlos Wieder en *Estrella distante*, pero en su contraparte benévola; Archiboldi no es el asesino, sino el superviviente. Si en “La parte de los críticos”, Archiboldi es sólo un eco cuya existencia se basa en una serie de títulos de libros, en la parte donde es protagonista la situación cambia por completo y revela a un hombre que sin proponérselo ha tejido un destino fuera de toda convención. Él es el único personaje principal que transita narrativamente por una línea temporal prolongada. El relato de su vida da la impresión de intensidad y cámara lenta que se tiene estando bajo el agua con los ojos abiertos. Las insistentes incursiones infantiles en la vida submarina hablan de que él conoce, desde el mero principio de su existencia, otras realidades. Es por eso, tal vez, que está preparado para la extrañeza de todas las cosas.²¹ El personaje logra salir

²⁰ Se desea mencionar un aspecto casual respecto del personaje de Archiboldi que, si bien no es del todo pertinente para el texto presente, no deja de ser interesante. Es el siguiente: la historia de la primera infancia de Archiboldi tiene curiosos parecidos con dos personajes literarios ajenos a Bolaño. El primero es el adolescente Joaquín Mahlke de la novela *El gato y el ratón*, de Günter Grass. Mahlke, como el pequeño y el joven Archiboldi, es también una temprana criatura submarina que gusta de sumergirse para recuperar restos oxidados de chatarra, y que parece hallarse siempre más a gusto bajo la superficie acuática que sobre ella. El segundo personaje, igual que Archiboldi, siente una fascinación y especial ternura por su hermana menor, Mischa, con la que crea un lazo afectivo especial que excluye al mundo de los adultos. Éste es nada menos que Hannibal Lecter, el bien conocido asesino serial de la novela *Hannibal*, de Thomas Morris. Roberto Bolaño afirma haber leído a ambos autores y expresa su admiración por ellos en los breves textos que les dedica: “*Hannibal*, de Thomas Morris” y “El siglo de Grass”, incluidos en *Entre paréntesis*. Decir si algo de estos personajes fue calcado efectivamente en Archiboldi se deja a consideración del lector intriguado, pues la respuesta verdadera está vedada.

²¹ Cfr: Ríos Baeza: “[...] en 2666 Arturo Belano, quien salta de los márgenes hacia la periferia en su condición de narrador, necesitará la ayuda del propio Benno von Archiboldi para mantener los ojos abiertos en el agua negra de las profundidades del horror, cuando le toque contar sucesos complejos y dolorosos” (Ríos, 2011: 500). Y también: “Hans no se siente

ilesos de la Segunda Guerra y termina por acudir en auxilio de Klaus Haas, su sobrino. El gigante con el que sueñan Haas y la pequeña Lotte encamina sus pasos, sin saberlo, hacia el abismo más profundo: Santa Teresa. Lalo Cura lo presagia también mientras regresa del duelo a golpes en medio del desierto:

Vivir en el desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Este es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres (698).

Los peces de aguas profundas como Archimboldi. El proceso mediante el cual Hans Reiter se convierte en Archimboldi es el que va de la locura a la escritura como un acto lógico. La naturaleza acuática, que desde el principio lo diferencia del resto de los seres humanos, evoluciona cuando, todavía adolescente, Hans Reiter conoce a Hugo Halder, quien le presta el *Parsifal* y lo inicia de esa manera en otro tipo de locura: la afición a los libros.²² Reiter lee el *Parsifal*: “Y lo que más le gustó, lo que lo hizo llorar y retorcerse de risa, tirado sobre la hierba, fue que Parsifal en ocasiones cabalgaba llevando bajo su armadura su vestimenta de loco” (823). Una vez que es soldado, Reiter imagina que, bajo su vestimenta de soldado de la Wehrmacht, él mismo lleva puesto un pijama de loco (837). Sus camaradas recelan de tanta presencia de ánimo, “había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate” (840), sin saber que ese valor proviene de una contigüidad con la locura. Un capitán, cuando Reiter afirma tener miedo a la muerte, le espeta: “Maldito embustero, a mí no me mientas, a mí no me puedes engañar. ¡Tú no tienes miedo de nada!” (840). Los compañeros de Reiter no entienden que éste es incapaz de pensar seriamente en el futuro porque vive evadido en un mundo

cómodo sino bajo el agua, y debido a su costumbre de abrir los ojos bajo la superficie —lo que le irrita e infecta los globos oculares— su mirada se confunde con la de un drogadicto (esto es, alguien que percibe la realidad de forma alterada)” (Poblete cit. en Ríos, 2011: 500).

²² La asociación con el Quijote es obvia: al leer un libro de caballerías Hans Reiter descubre el mundo alucinante de la literatura, en el que se progresivamente se va a adentrar y perder.

que gira alrededor de su fantasía acuática: “En ocasiones [...] fingía que era un buzo y que estaba paseando otra vez por el fondo del mar” (841).

La guerra es sólo otro eco incapaz de traspasar el mar que se interpone entre Reiter y la realidad. Sólo cuando encuentra el cuaderno y el refugio del escritor judío Ansky en una cabaña abandonada, ya hacia el final de la guerra, se produce un punto de inflexión. Reiter profesa una afinidad esencial por Ansky, quizá porque al igual que él “no siente ninguna piedad por sí mismo” (911). La lectura lo entretiene hasta que se enfrenta con la posibilidad de que él mismo pudo haber matado al judío:

Durante varios días Reiter pensó que había sido él quien le había disparado a Ansky. Por las noches tenía pesadillas horribles que lo despertaban y lo hacían llorar. A veces se quedaba quieto, ovillado en la cama, escuchando cómo caía la nieve sobre la aldea. Ya no pensaba en el suicidio, porque se creía muerto (921).

Una noche soñó que volvía a estar en Crimea [...] se ponía a caminar y encontraba un soldado del ejército rojo muerto, bocabajo, con un arma todavía en la mano. Al inclinarse para darle la vuelta y verle el rostro temía, como tantas otras veces había temido, que aquel cadáver tuviera el rostro de Ansky. Al coger el cadáver por la guerrera pensaba: no, no, no, no quiero cargar con este peso, quiero que Ansky viva, no quiero que muera, no quiero ser yo el asesino, aunque haya sido sin querer; aunque haya sido accidentalmente, aunque haya sido sin darme cuenta. Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubriría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter. Al despertar de ese sueño, por la mañana, recuperó la voz. Lo primero que dijo fue: —No he sido yo, qué alegría (922).

Este periodo de temor intenso lo despoja de su invariable sangre fría y lo transforma en una especie de antihéroe. De ese modo, cuando un funcionario nazi escondido bajo el nombre de Zeller le confiesa haber dirigido la “desaparición” de docenas de judíos,²³ Reiter lo asesina sin miramientos y huye. Justo después de ese episodio, ya de regreso en Colonia, comienza a

²³ Una historia que recuerda al caso Eichmann, en el que las atrocidades cometidas estuvieron mediadas por el pretexto del deber burocrático, desembocando en las reflexiones de Hanna Arendt sobre la banalidad del mal.

escribir: “Durante el día escribía y leía. Escribir era fácil, pues sólo necesitaba un cuaderno y un lápiz. Leer era un poco más difícil, pues las bibliotecas públicas aún estaban cerradas y las pocas librerías (la mayoría ambulantes) que uno podía encontrar tenían los precios por las nubes” (961). En la ciudad se reencuentra también con Ingeborg y se ponen a vivir juntos. A ella le cuenta que las autoridades podrían buscarlo por huir del campo de prisioneros o por el asesinato de Zeller, así como el exhorto de una vieja adivina para que cambie su nombre. Finalmente, cuando intenta rentar una máquina de escribir para hacer una copia de su primera novela, *Lüdicke* (980), adopta el nombre de Benno von Archimboldi, en clara referencia al pintor Arcimboldo sobre el cual había leído en el cuaderno de Ansky. A partir de ahí su actividad como escritor va en ascenso hasta finalmente coincidir con el famoso escritor ermitaño que es presentado en “La parte de los críticos”. El largo proceso de trasmutación que va del loco, del alienado acuático, hasta el escritor consagrado, está entrecruzado de manera definitiva por la lectura y por la escritura. Archimboldi es un personaje que ejerce ambas actividades como un acto supremo de valor y libertad frente a la brutalidad de la vida que le toca en suerte.

Finalmente, Arturo Belano, el doble recurrente de Bolaño, será una vez más el hilo conector entre *2666* y otras obras narrativas del escritor, si hemos de dar crédito a las palabras de Ignacio Echevarría:

Una última observación que acaso no esté de más añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de *2666* es Arturo Belano’. Y en otro lugar añade, con la indicación ‘para el final de *2666*’: ‘Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano’ (1125).

Su aparición es entonces tan fugaz como definitiva, pues cierra toda la narración confirmando su papel de testigo y fabulador absoluto, de manera similar a como ocurre en *Estrella distante*.²⁴ Belano, atrapado él también en el

²⁴ Si bien esta aparición explícita de Belano en *2666* sale a la luz por mediación de Echevarría, hay un guiño que posiblemente remite a ambos detectives salvajes en uno de los episodios de la trama: la historia familiar de Lalo Cura. Considerar el fragmento siguiente: “En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se

ciclo infame de la historia (todo lo he hecho, todo lo he vivido), concluye esta última aparición a la manera de Mallarmé: “La carne es triste, ¡ay! / y ya he leído todos los libros”. El detective salvaje se despide finalmente de propia voz.

3.7. EL LECTOR DETECTIVE

Si bien la caracterización de *2666* como novela policial ya ha sido dejada atrás, el título de este apartado se justifica gracias a la declaración abierta de Bolaño sobre su poética: “*El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada*” (2011: 8), de manera que “lo que importa es la participación activa del lector, simultánea al acto de la escritura” (Masoliver cit. en Bolaño, 2011: 8). El autor, en una práctica común, entrega a propósito una obra fragmentada para que el lector conforme su propia guía en la lectura de la novela. La fragmentariedad y la falta de cohesión definitiva se corresponden además con el mecanismo de la violencia: no existe en ella un entramado que siga las reglas de los sistemas lógicos; el sentido vendrá más bien de la intuición y la sospecha, de los elementos que subyacen y no de los que pertenecen a la superficie, a la apariencia. La sospecha, que insiste siempre en la existencia de ese sentido subyacente, desencadena así una movilidad de los nervios y la inteligencia frente a lo que no se presenta o se explicita, convirtiéndolo

habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a la calle unos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. Los estudiantes conocían Villaviciosa pero lo que querían encontrar era la carretera a Ures o a Hermosillo. Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después, cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba, la joven María Expósito tuvo una extraña visión de sí misma: se vio pequeña y fuerte, se vio cogiendo con dos hombres en mitad de un lago de sal, vio un túnel lleno de macetas con plantas y flores” (697). ¿Es posible que esos dos estudiantes sean Lima y Belano a bordo del Impala de Quim Font, mientras huyen de Villaviciosa después de la muerte de Cesárea Tinajero? Si así fuera, y esto quedará sólo en especulación lo cual tampoco lo vuelve menos sugestivo, alguno de los dos es el padre de Lalo Cura.

en materia de placer. Esto supone al espectador/lector como el puente fundamental para la experiencia estética. Los elementos de *2666* que pueden encauzar dicha experiencia serán el material de análisis de este apartado.

El shock, que según Vattimo es “la única forma de experiencia estética en la posmodernidad” (cit. en Poblete, 2006: 84), es uno de esos recursos definitivos con los que topa el lector de *2666*. Ya se ha mencionado cómo las escenas violentas son casi siempre elididas, de manera que se las reconoce sólo a través de la huella. En *2666*, el espectáculo sangriento es inexistente, por lo que no puede ser juzgado objetivamente como horripilante o exaltador. Sin embargo, las descripciones de las muertas y los crímenes tampoco son mero pretexto para situaciones de turbio sensualismo puesto que aluden al momento culminante de la violación o la muerte. Así, aunque ese momento se omite en la narración, a través de las descripciones se instala inevitablemente en la imaginación del lector. Hacer que el lector evoque el instante y las circunstancias de una violación o un asesinato es, en efecto, un recurso estético que, de manera violenta, lo involucra de lleno en los eventos narrados. Tocado repentinamente por el horror, el lector siente el apremio de ponerse tras la perspectiva de los asesinos, de imaginar sus deseos y motivaciones para dilucidar el carácter macabro de los mismos.

Del párrafo anterior se desprende que la omisión de un evento esperado, como la muerte, apela directamente a la reacción del lector. La importancia de lo no dicho o, en términos de la escuela de la recepción, la *negatividad textual*, es un elemento preponderante bien reconocido en la narrativa de Bolaño (Poblete, 2006: 15). En *2666*, la negatividad textual toma dos formas discernibles: el contenido ausente y el indicio, ambos concretados sólo a partir de la sospecha del lector. El primero se presenta con el reconocimiento de un vacío, al echar en falta algo que debiera estar ahí pero no está. La resolución definitiva de los crímenes es el ejemplo más evidente de contenido ausente. El indicio, por otro lado, puede ser pensado como el momento o suceso que, al encajar repentinamente en la red de significados concebida por el lector a lo largo de las páginas, se vuelve relevante y pasa a formar parte de un sentido general que trasciende a lo meramente episódico, si bien no se dirige hacia una certeza definitiva. Patricia Poblete describe la importancia del indicio cuando enuncia lo siguiente: “[...] la atención en los detalles se torna significativa en la medida que éstos adquieren valor simbólico; se hacen clave de un sentido vago e incomprensible, que nos inquieta profundamente sin jamás llegar a revelársenos” (Poblete, 2006: 10).

Es decir, el indicio es ese punto donde la disseminación del sentido se dispara. La fuerza comunicativa de estos recursos negativos reside precisamente en el empeño humano de buscar signos en todos lados, en su necesidad imperiosa de otorgar significados que le permitan leer el caos del mundo. El caos a desentrañar aquí es la propia novela, donde esos signos parecen multiplicarse debido a elementos como el estatus inacabado de la misma, su estructura fragmentaria, las versiones contradictorias y las lagunas argumentales de la narración.

Con respecto a “La parte de los crímenes”, es necesario apuntar que su narración se construye a partir del punto de vista de múltiples espectadores. Los personajes que alternan en esta parte no son los verdugos ni las víctimas, sino los involucrados tangenciales: familiares, amigos, judiciales, forenses, políticos, aquéllos que por casualidad encuentran, contemplan o analizan los cadáveres; esto es, los testigos. Esta parte puede ser descrita entonces como un enrevesado compendio de testimonios; sin embargo, dichos testimonios pierden peso en la conformación de una verdad por provenir de seres que, además de socialmente ser marginales, están involucrados de manera muy parcial en los crímenes. Es decir, se trata de voces no autenticadas por ningún tipo de oficialidad. Más aún, cuando el tipo de discurso que envuelve al testigo o al testimonio difiere de los discursos usuales sobre la “verdad”, la sospecha deviene extrañamiento y el lector se topa con una dificultad más para dilucidar la verosimilitud de hechos y palabras.

Frente a la multiplicidad monstruosa y progresiva de la novela, el lector puede verse tentado a separar los eventos de la narración en indicios y detalles meramente gratuitos. Sin embargo, incluso la gratuidad puede mutar en sentido cuando se trata de la escritura de Bolaño, como lo describe Ríos Baeza:

[...] la *gratuidad* en la literatura de Bolaño no actúa sólo como ‘revestimiento’ narrativo: será una estrategia fronteriza para romper los vínculos entre interioridad/exterioridad con el fin de abrir los posibles ‘marcos’ de percepción. Para que los límites sean visibles debe existir *contraste* [...]. Es ese contraste el que se volverá ambiguo o, decididamente, desaparecerá (Ríos, 2011: 107).

Es dado observar que *2666* abunda en estos elementos de apariencia gratuita, distribuidos tanto episódica como discursivamente. La escritura de Bolaño los desliza todo el tiempo, de maneras impredecibles, frustrando la

búsqueda de indicios y creando así un espacio sin contrastes definidos donde el lector se reconoce y desconoce alternativamente. Cuando las expectativas de la búsqueda se malogran, el lector ve desafiado su sentido de verosimilitud y la sospecha se precipita rápidamente en extrañamiento.

La mezcla de discursos al interior de la novela es también un recurso estético que obliga al lector a replantearse el sentido de lo narrado en una clave distinta. La irrupción de géneros literarios como lo fantástico o lo onírico violenta la parte del discurso que, al interior de la novela, insiste en fijar a la realidad como una cosa única, innegable, objetiva.

Si se toma el género fantástico como punto de partida para rastrear las implicaciones de esta idea, es siempre posible observar que prácticamente toda existencia humana se ve atravesada por una experiencia o, cuando menos, por una anécdota de lo sobrenatural. Esto es más común de lo que en general se percibe, y en México se acrecienta su regularidad porque existe una tradición milenaria alrededor de los brujos, los curanderos, los santos, las imágenes, los aparecidos, etcétera. La cultura del vidente de pacotilla es una constante en los ambientes suburbanos que se resisten a la regularización institucionalizada de sus creencias, de sus maneras de entender e interactuar con el mundo. Esa miscelánea de anécdotas sobre fantasmas y aparecidos, sobre supersticiones que conjuran la mala suerte o lo demoniaco, es por lo general ignorada en el ámbito literario. Lo sobrenatural arrastra un estigma de “no seriedad” que lo ha relegado a tener cabida sólo en los géneros de “categoría menor”; aquéllos que aluden únicamente a sus propias realidades sin tener conexión válida con la experiencia humana considerada como “verdadera”: el género fantástico y la ciencia ficción. No obstante, los testimonios mediados por lo sobrenatural, integrados en una narrativa no enmarcada dentro de esas categorías genéricas, revalorizan la existencia e influencia de ese ámbito en la cotidianidad.

En 2666 es posible reconocer esporádicamente algunos elementos de la ciencia ficción, actitud estética que “se empleará en cuanto recurso descriptivo para jugar con la verosimilitud de algunas situaciones” (Ríos, 2011: 119). Véase, por ejemplo, la descripción de seres “misteriosos” como los teporochos que habitan El Chile:

El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile. [...] Por la noche aparecen los que tienen nada o menos que nada. En México DF los llaman teporochos, pero un teporocho

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

Las formas de vida que describe este párrafo parecieran totalmente ajenas al ser humano; estos seres son caracterizados a través de sus costumbres alimenticias y sexuales así como sus estadísticas poblacionales, de manera semejante a como se haría con un extraterrestre o con el hallazgo de una especie nueva.

De igual manera, la voz que escucha Amalfitano, supuestamente relacionada con las capacidades telepáticas de los araucanos descritas en el libro de O'Higgins, desdibuja las fronteras de la locura del profesor, dando paso a la posibilidad de que esa voz, en efecto, tenga un origen externo, con lo que el relato cae dentro de los límites de la fantasía o la ciencia ficción. Otro caso es el de Ivánov, el escritor ruso de ciencia ficción, que se hace amigo de una rata que le habla mientras está encarcelado:

La rata, en un ruso apenas susurrado, le hablaba a su vez de las alcantarillas de Moscú, del cielo de las alcantarillas en donde, debido al florecimiento de ciertos detritus, o a un proceso de fosforescencia inexplicable, siempre hay estrellas. Le hablaba de la tibieza de su madre, de las travesuras sin sentido de sus hermanas y de la enorme risa que estas travesuras solían provocarle y que aún hoy, en el recuerdo, le dibujaban una sonrisa en su escuálida cara de rata (909).²⁵

²⁵ Este relato que se desprende del cuaderno de Ansky remite, además, a un cuento de Bolaño donde el protagonista es una rata, "El policía de las ratas" (en *El gaucho insufrible*), y por consiguiente a "Josefina la cantora" de Kafka, otro autor cuya definición genérica escapa por múltiples tangentes.

El caso del “espalda mojada” (708) es una anécdota que roza más bien el terreno de lo fantástico, pues la estadística de sus múltiples intentos por cruzar hacia Estados Unidos es contundente: cero. La naturaleza prodigiosa de tanta mala suerte es reconocida también por los otros migrantes, que lo utilizan como talismán para conjurar a la migra. Pero es la vidente Florita Almada quien ejemplifica mejor la manera como el discurso fantástico irrumpe en la narración dando apertura a nuevos significados. La anciana está interesada en reivindicar a las mujeres muertas y mediante sus augurios da voz a esa colectividad que se manifiesta más como un grito que como un mensaje bien articulado:

Y entonces ya no pudo más y entró en trance. Cerró los ojos. Abrió la boca. Su lengua empezó a trabajar. Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es esa? [...] ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas!, gritó al tiempo que se echaba sobre la cabeza un rebozo imaginario (546-547).

El grito “¡Mis hijas!” remite inmediatamente a La llorona de origen azteca, arquetipo espectral de la madre sufriente muy similar a la Medea griega. La loca es, de manera parecida a como ocurre en *Amuleto*, la voz que habla por las víctimas desterradas del mundo, de las desaparecidas, de las olvidadas. De la boca de Florita podrían salir las mismas palabras que enuncia Auxilio: “Esta será una historia de terror [...] Pero no lo parecerá porque seré yo la que lo cuenta” (Bolaño, 1999a: 4). Su testimonio es otro caso de voz no autenticada en medio de la incertidumbre que ya es de por sí el aura de toda la novela. Sin embargo, lo importante no está en el carácter verosímil o no de esas visiones extáticas, sino en cómo éstas desestabilizan el mensaje institucional al oponérsele abierta y audazmente. Así, aunque la anciana podría pasar por otra vidente “de pacotilla”, representa de igual manera la figura del ser extático, al que “se le concede una especie de intuición metafísica que detrás de las múltiples apariencias percibe la permanencia de una única esencia” (Praz, 1999: 369), la existencia de un hilo conductor que atraviesa todos los crímenes. La insistencia en su revelación, “esa clase de revelación que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pron-

to escapa hasta de la palabra que lo contiene” (546), aunque sea gritada desde atrás de la trinchera de la locura, o tal vez por eso mismo, se convierte en una auténtica forma de resistencia que poco a poco socava la ridiculización que las autoridades hacen de ella para instalarse como una verdad en la memoria colectiva de los habitantes de Santa Teresa.

El ensayista Alberto Chimal describe la preeminencia del visionario que percibe las realidades alternas del mundo en su “enfrentamiento personal con lo indecible”:

[...] lo visionario nunca será una experiencia objetiva ni democrática, y en esto se encuentra su valor: tal vez sea la única vivencia realmente individual, privada, irreductible, que aún podemos llegar a tener antes de la propia muerte [...]

[los visionarios] miran los bordes de la vida, la muerte de cada uno de nosotros que parece volverse más y más urgente en épocas de violencia como la nuestra pero ante la que no estamos más indefensos ahora que en cualquier otro momento de la historia (Chimal, 2012: 30).

Frente a la confusión de los términos *locura* y *enfermedad* en las sociedades actuales, la voz de Florita Almada rescata la verdad subjetiva de las supuestas visiones extáticas como un contrapeso a la empecinada negación de toda otra realidad que no sea la institucional o la racional. Su intento, por supuesto, termina siendo irrisorio comparado con la magnitud del horror y la negación sistemática de ésta.

Los personajes como Florita, Lola, Amalfitano o Archimboldi caminan sobre el borde de la locura, de lo extraordinario, y en su discurso casi delirante reivindican el esfuerzo de la imaginación. Más aún, al enunciar claramente las palabras que enmarcan toda la novela, el epígrafe de Baudelaire, la voz de Florita se confirma como un punto definitivo para la diseminación del sentido: “Dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto. Un oasis” (545). Al final, puesto que el mensaje poético y el mensaje paranormal “son vertientes de una misma rama: la criptografía” (Ríos, 2011: 123), ambos discursos van a apelar a la insistencia del lector para encontrar y descifrar esa escritura oculta.

Ya ha sido establecido que el indicio es un medio indirecto de significar. La narración de los sueños en 2666, por consiguiente, entra en esta categoría. Estos funcionan como indicio porque insisten en la existencia de “algo”

que quiere ser dicho, aunque la palabra no lo alcance como tal. Norton, por ejemplo, tiene un sueño que la aterroriza y cuyo significado no puede dilucidar, pero éste parece ser igualmente decisivo en su partida de Santa Teresa. No es de extrañar que en la narrativa de Bolaño los personajes reaccionen bruscamente a un suceso onírico, usualmente considerado como insustancial en la escala de valores de lo “real”, si se considera que los sueños se integran a partir de los aspectos desestimados de la realidad. El potencial del sueño como fuente de extrañamiento llega a su cúspide cuando sirve de prefiguración a un suceso concreto. Así, la historia del soldado perdido en la línea Maginot, rescatado después de tener un sueño donde Dios le promete el rescate a cambio de su alma (842), desdibuja una vez más los contrastes entre distintos discursos genéricos y el nivel de verosimilitud que usualmente se le asigna a cada uno.

Puesto que los sueños son en este caso elementos narrativos que se instalan en el territorio de lo fantástico, es decir de lo simbólico, en el mundo onírico los personajes son vulnerables: en ellos los personajes temen, desean, recuerdan, exploran la soledad o la intemperie. De esta manera, el efecto de narrar los sueños actúa por contraste; desnuda las apariencias en las que viven los personajes confrontándolos con sus miedos y anhelos. La narración sucesiva que se hace en “La parte de los crímenes” de los sueños de tres personajes, Pedro Negrete, Epifanio Galindo y Lalo Cura, ejemplifica lo anterior:

Esa noche el jefe de la policía de Santa Teresa durmió bien. Soñó con su hermano gemelo. Tenían quince años y eran pobres y salían a pasear por unas lomas llenas de matojos [...] En el sueño ni él ni su hermano hablaban, pero todos sus gestos eran iguales, la misma forma de caminar, el mismo ritmo, idéntico braceo. Su hermano ya era más alto que él, pero aún se parecían. Después ambos entraban en las calles de Santa Teresa y deambulaban por las aceras y el sueño poco a poco se iba desvaneciendo en una confortable bruma amarilla (484).

Esa noche Epifanio Galindo soñó con el coyote hembra que había quedado tirado en el borde de la carretera. [...] Luego se vio conduciendo el coche de Pedro Negrete por una larga pista que iba a morir en los faldeos erizados de rocas puntiagudas de las montañas. No llevaba ningún pasajero. [...] Epifanio frenó y se bajó a examinar el coche. [...] Abrió el maletero. Allí había un cuerpo. Estaba atado de pies y de manos. Un trapo negro le cubría la cabeza.

Qué chingados es esto, gritaba Epifanio en el sueño. Tras comprobar que aún seguía con vida [...] cerró la puerta del maletero sin atreverse a quitarle el trapo negro de la cara y ver quién era. Volvió a subirse al coche [...] En el horizonte las montañas parecían estar quemándose o deshaciéndose, pero él siguió avanzando hacia ellas (484-485).

Esa noche Lalo Cura durmió bien. La litera era demasiado blanda, pero cerró los ojos y empezó a pensar en su nuevo trabajo y poco después se durmió. [...] A la una de la mañana entraron los dos que ocupaban las literas de al lado. [...] Encendieron la luz y lo miraron. Uno de ellos dijo: es un escuinle. Sin abrir los ojos Lalo los olió. Olían a tequila y a chilaquiles y a arroz con leche y a miedo. Después se quedó dormido y no soñó con nada (485-486).

Como puede verse, la narración del sueño sirve también como clave de acceso a la subjetividad de algunos personajes, vistos generalmente desde una perspectiva exterior que más bien los caracteriza como personajes-tipo: el jefe de la policía, un judicial, un matón a sueldo. Los sueños conforman otro tipo de memoria, una que no es construida a fuerza de voluntad o de vivencias, sino a través de los retazos sobre todo lo que alguna vez pudo ser vivido o imaginado: “así eran los sueños. Había sueños en donde todo encajaba y había sueños en donde nada encajaba y el mundo era un ataúd de chirridos” (572). Lo onírico se presenta como una vivencia alternativa, una memoria lúdica y voluble que corre paralela al trabajo imaginativo del lector.

La ironía como herramienta narrativa es otro elemento que, apelando al lector, funciona también por contraposición. El autor opone situaciones crudas y violentas con otras que rayan en la exasperación del sinsentido, provocando así una discordancia de ambientes que desemboca en el extrañamiento del lector. El personaje de Fate es el mejor ejemplo de este mecanismo, pues se encuentra a menudo frente a sucesos e individuos que habitan en la línea limítrofe del disparate: el fundador de las panteras negras que predica en la iglesia y proporciona en sus sermones recetas de cocina; el grupo de musulmanes antisemitas desfilando bajo una fotografía de Bin Laden, una pelea de simulacro entre boxeadores, la reunión donde se exhibe una película pornográfica supuestamente dirigida por Robert Rodríguez. El resultado es la concurrencia y discordancia simultánea de las dos caras que moldean la experiencia vital: mientras que un personaje como Fate transita casi impasible por el sinsentido de su propia vida, en el mundo de afuera, el resto de la

narración, la muerte violenta da cuenta de víctimas incidentales y termina por ponerse también tras su huella, restando importancia a todo lo demás y patentizando la sinrazón que emana de las experiencias frívolas.

El ritmo de la novela es trepidante debido en parte a la abundancia de personajes y a la sucesión de escenarios. Esto es acorde con la focalización transitoria que se establece entre unos y otros: la mayor parte del tiempo los individuos mudan de lugar tan rápido que desdibujan todo escenario. En esta dinámica convulsa, el hecho de que la narración se detenga repentinamente en la contemplación de una imagen cristalizada, a la manera de un paisaje o un *tableau vivant*, crea un contraste que desequilibra los ritmos: la narración puede pasar de la rapidez a la inmovilidad, y viceversa, sin transitar el término medio. Más aún, en “La parte de los crímenes” existen sólo tiempos fragmentados, mezclados entre sí. El futuro es negado sistemáticamente y todos los personajes que aparecen en ella están atrapados en la misma espiral. La aparición recurrente de algunos personajes, como la pareja de camilleros que semejan padre e hijo (533), indica cuál es su importancia en la red de asesinatos. Unos saben más y otros menos, pero ninguno tiene la perspectiva completa. Sólo el lector puede llegar a intuir las respuestas posibles, pero esto es únicamente por saturación, pues entre tantos momentos, entre tantos datos, discursos, palabras, el hilo de la verdad se diluye dejando como único rastro la sensación del peligro, de su malestar. Así, al llegar al mero final de la novela se tendrá la inevitable sensación de que siempre hay un remanente que permanece inconcluso o desconocido, porque “el mensaje de los bordes es confuso, el espacio de revelación es móvil y la verbalización, aunque precisa, no alcanza para asimilar estas interferencias” (Ríos, 2011: 286).

Algunas partes de la historia tienen ciertamente un cierre más o menos cabal que delimita la parte argumental y permite otorgarles a sus protagonistas un papel definido dentro de la trama completa. La parte de los críticos, por ejemplo, termina con la decisión de Norton en favor de Morini y el consiguiente regreso a Europa de Espinoza y Pelletier. “La parte de Fate” concluye con la huida exitosa al lado de Rosa. Las otras partes, por el contrario, son pozos donde los hechos inconclusos plantean más preguntas que respuestas: ¿qué hace Archiboldi al llegar a México?, ¿cuál es el resultado de la lucha legal de Klaus Haas?, ¿qué es la extraña voz que escucha Amalfitano? y, más intrigante aún, ¿qué es lo que ésta quiere decirle? Pero sobre todo, la interrogación más inquietante: ¿a dónde conducen las pistas que han

sido dadas sobre los asesinos; qué o quién está detrás del hálito mortal que inunda a Santa Teresa? Es frente a esta incógnita que la pesquisa del lector topa con pared y se dibuja el punto final del horror: en esta novela plagada de asesinatos y detectives no se otorga nunca la solución del misterio ni se hace justicia por los crímenes. El sentido completo escapa en todas direcciones:

El buscado irá al encuentro de sus buscadores, con la esperanza de que, uniéndose a las demás piezas del rompecabezas ya instaladas en el tablero de Santa Teresa (Klaus Haas, Norton, Amalfitano, Fate, Pelletier, Espinosa, todo como en un cuadro de Archimboldo), exista algún fin del tiempo y la estrella estalle (Ríos, 2011: 356).

Al final, lo que *2666* describe, más que el mecanismo explícito del crimen y sus perpetradores, es la materialización superficial del crimen perfecto: sus consecuencias antes que sus causas. Ese artilugio ficcional buscado por los escritores de novela policiaca o de suspenso²⁶ encuentra en *2666* la expresión definitiva: en medio del desierto mexicano se ha construido el estado de cosas ideal para la criminalidad. El suspenso permanece y los hechos que constituyen la trama no contribuyen a aliviarlo; por el contrario, sólo producen incertidumbre y miedo.

Tal vez, una vez demostrada la persistencia *ad infinitum* del crimen y la violencia, la resolución inconclusa es otra manera de oponer, frente a la ola de barbarie, la potencia de la imaginación. Es entonces que *2666* triunfa como totalidad, pues logra abarcar ambas cosas, violencia e imaginación, por medio de una estructura que contiene dentro de sí la posibilidad en toda su magnitud infinita.

²⁶ Por ejemplo, la serie de relatos reunidos bajo el título *La coartada perfecta*, de Patricia Highsmith.

CONCLUSIONES

Una vez que han sido expuestos los elementos susceptibles de ser calificados como *violentos* al interior de *2666*, es pertinente englobar los enunciados principales que, como una propuesta teórica e interpretativa, se desprenden de este texto. De esta manera se dará una vuelta más alrededor de la espiral, un vistazo último sobre la perspectiva aquí planteada, antes de poner el punto final.

En primer lugar, se ha caracterizado a la novela partiendo del epígrafe de Baudelaire: “Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento”, afirmando que el horror será, en efecto, su detonante esencial. A la estructura de la novela, en tanto multiplicidad desbordada de relatos que se entrecruzan, subyace un trasfondo de violencia que funciona como elemento definitivo de ruptura sobre la red superficial de la trama. El punto de partida será pues temático, centrado en la violencia que ya por sí misma resalta en *2666* y especialmente en “La parte de los crímenes”. Debido a la multiplicidad colosal de las historias narradas, la novela en general está construida a partir de alusiones tangenciales, tanto a los crímenes como a la violencia que los subyace. Por tal motivo se eligió el método rizomático, en el sentido deleuziano, como el más adecuado para explorar las posibles conexiones entre las partes que integran la novela.

Partiendo de tópicos bien reconocidos en la narrativa de Roberto Bolaño, como el mal, la infamia y el horror, el primer capítulo de este texto califica a la escritura del autor como ‘violenta’. Esta caracterización se desprende directamente de la idea humana de la mortalidad, puesto que los tópicos mencionados se asumen como matices de la problemática que dicha idea suscita. La noción de una *escritura violenta* de Roberto Bolaño sirve entonces

para explorar, en la narrativa de este, los distintos periplos hacia la muerte. El autor mismo declara al valor mérito personal supremo y define a la escritura como “auténtico ejercicio de riesgo”, con lo que se cumple la sentencia de Steiner: “la escritura es una artimaña contra la muerte”. De este modo se establece un paralelismo entre violencia y literatura que enmarca las formas en que la escritura puede ser utilizada para desacralizar la oficialidad, reivindicar las voces no autenticadas e instaurar a la sospecha como “posibilidad de resistencia”. Todas estas formas pueden, como se expuso en las páginas subsiguientes, ser observadas en *2666*.

La recurrencia al género policial es otro de los aspectos de la narrativa de Bolaño en el cual se hace énfasis en este apartado. Esta recurrencia tiene su razón de ser en la noción de *secreto* que el crimen conlleva y en el consiguiente proceso causal que lo devela. Sin embargo, puesto que el motivo principal de *2666* es el magnicidio y no el asesinato común, la medida del crimen escapa a toda relación causal o racional, por lo que la expectativa principal del género se ve decepcionada. En líneas generales, y como afirma De Rosso, Bolaño es más bien un lector de policial que incidentalmente echa mano de algunos recursos del género. Puesto que en *2666* el secreto detrás de los crímenes no es revelado, los remanentes son la sospecha permanente y el hálito del mal: el horror.

Finalmente, para exponer la particularidad narrativa de *2666* frente a otras obras de Roberto Bolaño, en este capítulo se contrapusieron los dos versos aludidos en “Literatura + enfermedad= enfermedad”, que corresponden a Baudelaire y Mallarmé respectivamente: “Hundirse en el fondo del abismo, Cielo o Infierno, ¿qué importa? / Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo” y “La carne es triste, ¡ay! / y ya he leído todos los libros”. De este contraste se desprende precisamente el papel del lector como el viajero que emprende un movimiento diseminador paralelo a la lectura de la novela, en el que la posibilidad es el mecanismo para configurar la memoria.

En el capítulo II, “Violencia y literatura”, el campo temático de *2666* sirvió como punto de partida para identificar una cierta cercanía con aquel que, según el italiano Mario Praz, corresponde al Romanticismo: lo enfermo, privilegio de la subjetividad, de la sugestión y la nostalgia. El sadismo es otro elemento de la corriente romántica plenamente identificado dentro de la novela en tanto fuerza violenta y multiforme que trastoca la realidad. En el capítulo se definieron y desarrollaron dos formas posibles de la violencia. La

primera, explorada bajo el título “Pasión y violencia”, toma la noción primaria de la *violencia* como “fuerza vital”. De allí, en consonancia con lo expresado en *El erotismo* por Bataille y por Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*, se le considera esencialmente un impulso transgresor que permanece encubierto porque se dirige hacia la muerte, hacia el terreno de la transgresión. Algunos aspectos de la violencia-pasión desarrollados en este apartado son la contradicción vida/muerte, la tiranía de los cuerpos, la crueldad (el sadismo) como exploración voluptuosa y el anhelo/temor de la libertad total. Precisamente, la narración de *2666* se sirve de estos aspectos para construir ficcionalmente la maquinaria del crimen.

En “Violencia y civilización” se exploró la idea de la violencia como irrupción abrupta sobre la vida “civilizada”, es decir, normada. La violencia se manifiesta entonces como un ‘otro’ orden al que no alcanzan los sistemas lógicos, dejando tras de sí un vacío racional que, una vez más, pertenece al terreno del tabú, de la transgresión. El Estado como regulador de la violencia institucionalizada sirve de ejemplo al contraste entre violencia y civilización; contraste que, sin embargo, es sólo aparente en tanto se cimenta en una estructura farsante como el Estado. El crimen, ejercido sobre un anónimo y de manera recurrente, despersonaliza a la muerte. Esto lleva también a la anonimidad del horror y a la imposibilidad de la mimesis, según los planteamientos de Adorno y Celan. Así, *2666* delinea la maquinaria de la apariencia, de la normalización del crimen y la violencia. Más aún, puesto que el arte, la literatura, es un medio para reflatar la memoria, la importancia del juego, entre Bolaño y Belano se evidencia como definitivo para la estructura y el sentido de la novela.

El capítulo III, “*2666*: dentro de la espiral”, concentra y explicita las formas en que puede ser identificada la violencia al interior de la narración. En “Individualidad y colectividad”, por ejemplo, se asignan las formas de violencia desarrolladas en el segundo capítulo con los dos planos, individual y colectivo, en los que se desarrolla la novela: pasión-individualidad y barbarie (en oposición a civilización-colectividad). Esta última forma puede ser observada principalmente en “La parte de los crímenes”, en tanto su narración está constituida como una multiplicidad de voces y perspectivas de los personajes. La estructura de *2666* como conjunción de microhistorias apunta, además, a la voluntad narrativa de Arturo Belano, quien, según afirma Ignacio Echeverría, se revela como guía y fabulador de la narración. Sin embargo, la forma

caótica permanece, puesto que el detective salvaje se ve incapaz de otorgar coherencia al sentido de todos los hechos que narra. Belano asume que lo importante son las preguntas antes que las respuestas y, al narrar, convierte la memoria colectiva en memoria individualizadora y viceversa.

En el apartado que corresponde a “La posibilidad de la memoria” se retoma la idea de la voluntad narrativa de Belano. En primer lugar, se destaca el hecho de que en *2666* la poesía devenga narrativa en un intento por recuperar y dar sentido al recuerdo de las cosas. La memoria está fragmentada y confusa por la carencia de un orden causal, puesto que la realidad se revela como mera apariencia. En esta parte se explora la idea de la normalización del crimen para justificar la imposibilidad de dilucidar los signos relevantes de aquellos que han sido falseados, es decir, que son sólo apariencia. La memoria, sustentada sólo en la sospecha, debe actuar entonces de manera rizomática. Los lugares como estancias de paso para el viaje o la huida y la cartografía de los mismos, configurada sólo a partir de huellas, son otros dos elementos que se desprenden de la posibilidad de la memoria.

“Violencia y poder” versa sobre las relaciones posibles entre los dos ámbitos que designa, tanto afinidades como conflictos. Se habló del enfrentamiento centro/periferia, propuesto por Adrián Ríos, que precisamente en *2666* se ve desdibujado cuando se contrapone al juego vida/muerte. Así, se afirma que en esta novela el conflicto principal es aquel que se libra contra la muerte. El Estado, en tanto monopolio de la violencia, ve invertido su orden jerárquico en “La parte de los crímenes”, pues los cuerpos, la cartografía construida a partir de estos, se vuelve una afirmación del poder oculto que se opone a la institución o, al menos, a la apariencia civilizada de ésta. La magnitud de la violencia ejercida en los cuerpos proporciona no sólo énfasis al mensaje, sino que se apunta a la constante histórica del mal, ya señalada por diversos autores como característica de la obra de Bolaño. La reiteración del mal, surgida del vacío racional con respecto a las motivaciones de los asesinos, unifica el entramado temporal de *2666*. El motivo de la ciudad infame (Santa Teresa, Londres, Venecia, Tenochtitlan), insiste en la atemporalidad de la violencia, en la historia humana como tiempo cíclico y por consiguiente en el apocalipsis como única salida de este bucle de horror. Finalmente, se hace mención de elementos como olvido y silencio que permiten mantener este estado de cosas, frente al cual se confirma una vez más la importancia del juego de la memoria.

En “El cuerpo femenino como signo”, se exploraron las implicaciones de narrar los cuerpos femeninos en tanto huellas, puesto que el momento de la muerte en sí, el espectáculo sangriento, es siempre omitido. El lenguaje forense, objetivo, explícito, desnudo de metáforas, contrasta con los ejemplos sensibles, cotidianos, de las víctimas o de los familiares de éstas, de manera que la narración reiterada de los cuerpos produce una individuación, no sólo una saturación. La individuación del crimen tiene lugar precisamente a través de esos detalles cotidianos que vuelven a cada mujer asesinada una proyección focalizada de lo colectivo. El magnicidio narrado en ‘La parte de los crímenes’, es también la multiplicación del feminicidio, puesto que todas las víctimas son mujeres. De este hecho se desprenden caracterizaciones específicas para lo masculino y lo femenino. Al primero corresponderá, de manera generalizada, la brutalidad, el desinterés y, principalmente, la génesis del mal y el crimen. Los personajes femeninos, por el contrario, atienden casi siempre a valores como la intuición, la solidaridad y el esfuerzo. El cuerpo femenino es vulnerable frente a la brutalidad masculina.

El sadismo es el motivo principal de “Lo sexual perverso”. Partiendo de la conjunción entre crimen y placer, se exploraron elementos que van del asesinato como recreación sensual a la belleza en tanto condición del placer sádico; misma que puede observarse en la gran cantidad de víctimas jóvenes, bellas, trabajadoras, epítomes de la virtud. En el apartado inmediatamente anterior se habló del lenguaje forense como un discurso objetivo que apunta a desnudar, mediante palabras específicas, un momento límite. El discurso sádico, usado como “experimentación estética”, se sirve del lenguaje forense de la enumeración y el catálogo, pero también, en consonancia con lo afirmado por Ríos Baeza, echa mano del lenguaje audio-visual de la pornografía. Las expectativas que provoca, sin embargo, se ven desviadas frente a la reiteración de “la tristeza de la carne” enunciada por Mallarmé, que vuelve terrible o pesadoso lo que debiera ser excitante. La convicción sobre la tristeza de la carne se ve reflejada también en el plano afectivo, puesto que las relaciones amorosas entre los personajes comportan casi siempre algún aspecto desviado que los arrastra sólo al sufrimiento, al hastío o a la duda. El sexo y el amor en 2666, cuando son luminosos, brillan de manera pasajera, pues son sólo el último baluarte frente a la miseria y la adversidad.

“El ojo que mira” parte de la conciencia estética definida por Jünger para analizar las reacciones de los personajes frente a la violencia y la catás-

trofe. De acuerdo con la capacidad para involucrarse que desarrolla, a cada personaje principal se le identifica con la apatía, la sospecha, la locura o la escritura. Esto se hace bajo la convicción de que los personajes comienzan sus relatos en un estado latente de contemplación que sólo se trastoca cuando la amenaza es inminente, es decir, cuando la violencia irrumpe de lleno en sus vidas y trastoca la realidad. En ese instante, los personajes inician un movimiento, de viaje o de huida, como una manera de conjurar el peligro, provocando así una peripecia importante para la trama de la novela. La apatía es la actitud predominante en, por ejemplo, los críticos y los policías, esto es, en los elementos cercanos a lo institucional (o académico). La sospecha se desprende a su vez de los personajes que actúan desde el margen y que, como Fate, logran integrar destino, azar y valor. La locura, por otro lado, puede servir de refugio frente a la violencia, tal es el caso de Amalfitano; pero también es fuente de lucidez y valor, como lo demuestra el caso de Lalo Cura. Este personaje, fruto de todos los avatares de la violencia, resulta un antihéroe protector y reivindicador de lo femenino. La escritura, por último, a través de Archiboldi se descubre emparentada con la locura. Si la naturaleza acuática del personaje señala el conocimiento e inmersión de éste en otras realidades, lectura y locura incluidas, el proceso que lo lleva de un extremo a otro revela, mediante el cambio de nombre, la relación entre locura y literatura. En efecto, el valor de Archiboldi desafiado por el miedo desemboca en escritura. Lectura y escritura se revelan como actos supremos de valor y libertad.

Por último, “El lector detective” sostiene la importancia del lector de *2666* en tanto puente fundamental para la experiencia estética. Esta convicción se desprende, en primer lugar, de la poética expresada por el propio Bolaño al caracterizar al lector como detective. En segundo lugar, puesto que la violencia y sus mecanismos se corresponden con la fragmentariedad y con la falta de un sistema lógico, causal, que guíe el sentido de la novela, éste surge más bien de la sospecha y de la intuición, ejercicios paralelos al momento de la lectura. El shock será el detonante necesario para involucrar al lector de lleno en lo que es narrado. Como la escena violenta es elidida, el lector, al toparse con la huella de ésta, se ve obligado a imaginar motivos y mecanismos. Entonces *2666* apela a la “negatividad textual” designada por la teoría de la recepción y lo hace mediante contenidos ausentes e indicios. Estos elementos que actúan por negatividad contribuyen precisamente al extrañamiento y a la diseminación del sentido por parte del lector.

Aspectos como la multiplicidad de espectadores, los testigos no autenticados, la mezcla de discursos inusuales o la gratuidad apuntan también al extrañamiento del lector, quien se ve en la necesidad de poner su lectura bajo distintas claves genéricas. En efecto, la irrupción de géneros como lo fantástico, lo onírico o la ciencia ficción violenta los discursos objetivos de la realidad, erigiéndose así como una forma de transgresión. El género de la ciencia ficción juega con la verosimilitud para dar apertura a otras posibilidades de sentido, como ocurre con la voz que escucha Amalfitano. Con respecto del género fantástico, se hizo hincapié en la figura del “vidente de pacotilla” en tanto reivindicación de lo visionario y subjetivo frente a la oficialidad y la razón. La narración de lo onírico, por otra parte, desmantela las apariencias de los personajes para concretar esas vivencias alternativas en otra forma de memoria lúdica. Algunos elementos más como la ironía, el ritmo convulso de la narración y la permanencia de las interrogantes fueron también analizados en el contexto de la novela para explicar su relevancia como efectos estéticos sobre el lector. Al final, frente a la escasez de respuestas sobre los crímenes, los remanentes de incertidumbre y horror podrán ser confrontados únicamente con la diseminación del sentido que hace el lector; con la apertura de la posibilidad, o lo que es lo mismo: con la imaginación, con el viaje. Frente a la muerte, como dijo Plutarco (y reitera Bolaño): navegar es preciso, vivir no es preciso.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Paula (2010). "Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (en torno a la narrativa de Roberto Bolaño)", en *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, num. 30, pp. 157-167.
- BOLAÑO, Roberto (1996a). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1996b). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama. Recuperado el 6 febrero 2015, de <http://mural.uv.es/jocaji/libros/bolano/Bola%F1o,%20Roberto%20-%20La%20literatura%20nazi%20en%20Am%E9rica.pdf>
- (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (1999a). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- (1999b). *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama.
- (2000a). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- (2000b). *Amberes*. Barcelona: Anagrama.
- (2000c). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori.
- (2004a). *Entre paréntesis*. Ignacio Echevarría (ed.). Barcelona: Anagrama.
- (2004b). *2666*, Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. México: Anagrama.
- (2012a). *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- (2012b). *La pista de hielo*. Barcelona, Anagrama.
- AUERBACH, Erich (1983). *Mímesis*. I. Villanueva y E. Ímaz (trad). España: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, George (1961). *Las lágrimas de Eros*. España: Editorial Tusquets.
- (2008). *El erotismo*. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trad). México: Editorial Tusquets.

- (2010). *La literatura y el mal*. Editorial Nortedur, España.
- BENJAMIN, Walter (2006). *Ensayos escogidos*. H. A. Murena (trad). Buenos Aires: Ediciones Coyoacán.
- BOURNEUF, R. y Réal Oullet (1983). *La novela*. Enric Sullà (trad). Barcelona: Ariel.
- CASINI, Silvia (2010). “Narrar la violencia. Espacio y estrategias discursivas en ‘Estrella distante’ de Bolaño”, en *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 30, pp. 147-155.
- Castellano.org. *La página del idioma español*. Recuperado de <http://www.el-castellano.org/palabra.php?id=2286>
- CHIMAL, Alberto (2012). *La generación Z y otros ensayos*. México: Conaculta.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trad). Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (2004). *Vigilar y castigar*. Aurelio Garzon (trad). México: Siglo XXI Editores.
- GALTUNG, Johan (2003). *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2006). *Huesos en el desierto*. México: Anagrama.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- KURZ, Andreas (2012). “Representaciones del horror en Elizondo, Cortázar y Rebolledo”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, núm. 4, pp. 413-426.
- KOHUT, Karl (2002). “Política, violencia y literatura”, en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 59, núm. 1, pp. 193-222.
- MANZONI, Celina (ed) (2006). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- MARCHESI, Aldo y Jaime Yaffé (2010). “La violencia bajo la lupa: una revisión de la literatura sobre violencia y política en los sesenta”, en *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, vol. 19, núm. 1, pp. 95-118.
- POBLETE ALDAY Patricia (2006). *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena*. Tesis doctoral, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- (2010a). *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- (2010b). “Santa Teresa, tierra baldía, estación final”, en *Revista Pucará*, núm. 22, pp. 65-73.
- (2010c). “El tercer Reich: ‘libro-túnel’”, en *Anales de IX JALLA*, Instituto de Letras, UFF, Niteroi, Brasil, pp. 1580-1584.

- (2010d). “Demiurgos del mal en technicolor” (pp. 419-433). En Felipe Ríos (ed), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.
- PRAZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Rubén Mettini (trad). Barcelona: El Acantilado.
- RALL, Dietrich (ed.) (2001). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RÍOS BAEZA, Adrián Felipe (2011). *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). “Violencia”. En *Diccionario de la lengua española* (23a. edición). Recuperado de <https://dle.rae.es/violencia>
- ROUGEMONT, Denis de (2001). *Amor y occidente*. Ramón Xirau (trad). México: Conaculta.
- SADE, Donatien Alphonse Francois, Marques de (2008). *La filosofía en el tocador. Mauro Armiño* (trad. prol. y notas). Madrid: Valdemar.
- (2004). *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Cesar Santos Fontenla (ed. y trad). Madrid: Akal.
- (2003). *Justine a los infortunios de la virtud/ Juliette o el vicio ampliamente recompensado/ Ernestina*. Barcelona: Edicomunicación.
- STEINER, George (1990). *Lenguaje y silencio*. Miguel Ultorio (trad). México: Gedisa.
- WASHINGTON VALDEZ, Diana (2005). *Cosecha de mujeres*. México: Océano.

Crimen y violencia: el pulso de la muerte en 2666, de Roberto Bolaño se terminó de imprimir en noviembre de 2019, en el Departamento de Letras Hispánicas, Exconvento de Valenciana s/n, Col. Mineral de Valenciana, C.P. 36240, Guanajuato, Gto. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete.

OTRO TÍTULO
DE LA COLECCIÓN TESIS

Literatura

*Los extremos de la subjetividad
en investigaciones literarias:
el disfraz de la escritura*

Alejandro N. Ramírez López



www.dcs.h.ugto.mx

Crimen y violencia: el pulso de la muerte en 2666, de Roberto Bolaño es un estudio donde Lucía Noriega Hernández le sigue las huellas al autor de *2666*. Más no puede hacer porque un estudio literario de la índole del presente no puede ofrecer respuestas definitivas. Si el autor fracasa, el crítico necesariamente también lo hace. Sólo puede preguntarse cómo intenta Bolaño reflejar el horror, jamás cómo lo logra. Esta modestia, falsa como todas las modestias, caracteriza el trabajo de Lucía Noriega. Expresa sus hallazgos tentativos en un lenguaje correcto y pulcro, un lenguaje que se respeta a sí mismo. Es un análisis a la altura de la obra analizada.

