

La poética del delirio en Roberto Bolaño

Javier Bonilla Martínez

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título
de Magister en Estudios Literarios**

**Director:
William Díaz Villareal**

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas.
Departamento de Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2016**

Contenido

Introducción	5
La poética del delirio	13
El extravío del surco narrativo	13
La estructura de los territorios delirantes.....	21
El Mississippi de <i>Los detectives salvajes</i>	24
El centro oculto de 2666.....	27
El palimpsesto delirante de Bolaño	32
El narrador en el delirio	37
<i>Amuleto</i> : el delirio de la sibila	39
<i>Nocturno de Chile</i> : la conciencia de la tormenta delirante.....	48
La pesadilla de la historia	59
La geografía del mal: el mapa criminal de Santa Teresa.....	59
El naufragio de los críticos en Santa Teresa y el delirio abismal de Amalfitano	64
El viaje de Fate al inframundo: una temporada en Santa Teresa	69
La parte de la pesadilla: el extravío criminal de 2666.....	76
El siglo XX de Archimboldi	83
La ambivalencia de Archimboldi	90
Conclusiones	96
Anexos	101
Bibliografía	103

Introducción

“Los riesgos, en literatura, son de orden ético (...) pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo”.

Roberto Bolaño

En el panorama reciente de la literatura latinoamericana, la obra literaria de Roberto Bolaño es un punto de referencia obligatorio. La resonancia que han tenido sus libros en los países de habla hispana, y más allá de las fronteras de América Latina, sólo es comparable a la que en su momento tuvieron algunos autores del llamado “boom latinoamericano”. El ejercicio de su escritura, que en muy pocos años produjo una serie notable de libros, propició que el legado del escritor haya surgido como una obra a descubrir por un amplio sector de lectores y que posteriormente, con las traducciones de sus novelas al mercado europeo y anglosajón, se haya dado un reconocimiento internacional de su valor literario¹.

Los detectives salvajes (1998) y *2666* (2004), las dos novelas más representativas de su trayectoria literaria, constituyen la base de ese gran reconocimiento. Sin embargo, desde sus primeras novelas y relatos Bolaño anticipaba una obra sólida, cuya audacia es reconocida en la actualidad por una gran parte de la crítica. El título de una de sus primeras novelas, *La literatura nazi en América* (1996), anticipa ya dos aspectos fundamentales que persisten a lo largo de su escritura: por una parte, la inquietante omnipresencia del horror o el mal en sus relatos y, por otra, el ejercicio clandestino de la escritura o, más precisamente, el retrato del escritor marginal que tiene lugar en sus novelas. Esta novela marca un punto de inflexión en la carrera de Bolaño porque es a partir de ese retrato sobre escritores nazis en nuestro continente, que su obra empieza a adquirir notoriedad y que se señala el camino por el que va discurrir buena parte de su escritura.

Bolaño comenzó su actividad literaria escribiendo poesía, y en una época muy temprana de su estancia en México fue cofundador del infrarrealismo, un movimiento poético

¹ Véase, por ejemplo, la declaración de Susan Sontag sobre Bolaño en *The London Times Literary Supplement* en donde se refirió a él como: “the most influential and admired novelist of his generation in the Spanish-speaking world” (2003).

contestatorio que denunciaba prácticas anquilosadas de la poesía mexicana de su tiempo y que promulgaba un vitalismo que fuera más allá de la escritura: “Déjenlo todo nuevamente. Láncese a los caminos” es la frase final del primer manifiesto infrarrealista (1976). Aunque su reconocimiento literario se relaciona sobre todo con la aparición de sus novelas, Bolaño siempre mostró predilección por la poesía, género que nunca abandonó y que le ayudó a demarcar el camino de su narrativa. Juan Villoro acierta cuando señala que las mejores páginas de Bolaño dan cuenta del contacto de su prosa con su poesía: “Aunque no dejó de verse a sí mismo como alguien entregado a la poesía, su mejor literatura trasvasa un género en otro: desde la narrativa, recrea las condiciones que permiten el acto poético” (2008, 83).

En *Entre paréntesis* (2004), libro póstumo que reúne algunos de los artículos y conferencias de Bolaño, se registra una declaración del autor sobre los temas y motivos de algunos de sus libros (aquellos que había publicado hasta finales de los años noventa), que vale la pena repasar, para ver cómo se fue configurando la obra del autor desde su propia óptica:

Por lo que respecta a mis libros debo decir que he publicado cinco poemarios, un volumen de cuentos y siete novelas. Mis poemas casi no los conoce nadie, lo que probablemente esté bien. Mis libros de prosa tienen algunos lectores fieles, lo que probablemente sea inmerecido. En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, escrita en colaboración con Antoni García Porta) 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), 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. (2004b, 19-20)

Este panorama narrativo se complementa con sus novelas *Nocturno de Chile* (2001), el libro de cuentos *Putas asesinas* (2001), *Una novelita lumpen* (2002), su gran novela póstuma *2666* (2004), y la serie de libros, *El gaucho insufrible* (2003), *Entre paréntesis* (2004), *La universidad desconocida* (2007), *El secreto del mal* (2007), *El tercer Reich* (2010), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) y *El espíritu de la ciencia ficción*

(2016), publicados también póstumamente. Este registro de su escritura remite a una producción literaria que, como lo señaló el autor en repetidas ocasiones, fue concebida como un todo. Así, las relaciones entre sus libros se advierten cada vez con más frecuencia en su proyecto literario. El ejercicio de la escritura implicaba para Bolaño, ante todo, un compromiso estético, un compromiso con la propia escritura. Sin embargo, para él “la calidad de la literatura” iba más allá de la práctica correcta de la escritura e implicaba algo más profundo: “no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera”, sino lo que llamaba “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso” (2004b, 36). Esta noción del peligro y del valor del escritor la formuló Bolaño de diferentes maneras en sus entrevistas:

“La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”. (Braithwaite, 90)

La concepción de la literatura en Bolaño se conjugaba con su indagación de las posibilidades de la literatura para abordar temas complejos, como aquellos que tienen que ver con la presencia del mal en la sociedad contemporánea. El mal es un aspecto que persiste a lo largo de toda su obra. En ella se da cuenta de diferentes momentos que tienen que ver con la realidad histórica de nuestro tiempo: el golpe militar en Chile, la masacre de estudiantes en Tlatelolco, el holocausto judío en la Segunda Guerra Mundial o los feminicidios en Ciudad Juárez. Celina Manzoni, crítica argentina, pionera en los estudios sobre el autor, advierte en uno de sus artículos que la manera en que Bolaño aborda el horror, “su recuperación de lo infame” es notablemente distinta de la que trazaron sus contemporáneos (2002, 18). “Saber meter la cabeza en lo oscuro” implica, entonces, para Bolaño una apuesta por un tipo de escritura que pueda hacer frente a estos temas de difícil acceso, una apuesta narrativa que pasa por el despliegue de una estética que deja atrás fórmulas comunes de referirlos.

La manera a partir de la cual Roberto Bolaño indagó en las posibilidades de su escritura para dar cuenta de algunos aspectos escabrosos de la realidad de nuestro tiempo, parte, como lo quiere demostrar esta tesis, de la configuración delirante que atraviesa su narrativa. Pensar el conjunto de la narrativa de Bolaño implica extraer de allí una caracterización general que dé cuenta de los rasgos comunes de su obra, es decir, pensar

en una poética del autor. La poética de Bolaño, que en esta tesis se relaciona con el delirio, se configura a partir de una serie de características que tienen que ver, no sólo con el recurrente desvarío que configura a algunos de sus personajes, sino además, con el particular proceso narrativo que da forma a su obra. Tanto en la estructura formal de sus novelas, como en la enunciación de una escritura que constantemente parece llevada por la alucinación, Bolaño construyó una obra en la que el delirio es el elemento que configura su poética.

El origen de esta indagación sobre el delirio en Bolaño partió de constatar que una característica frecuente de su narrativa remite al lector a confrontar la visión alucinada a partir de la cual se articula el discurso de algunos personajes de su obra. El extravío evidente de personajes como Joaquim Font, Heimito Kunst (*Los detectives salvajes*), Auxilio Lacouture (*Amuleto*), Sebastián Urrutia Lacroix (*Nocturno de Chile*), Amalfitano (2666) -por nombrar sólo algunos de ellos-, hace manifiesta una formulación del delirio en la obra de Bolaño que pasa por una manera particular de narrar este fenómeno. La percepción dislocada de sus personajes va ligada a una manera de enunciar en el relato esa visión desaforada que los caracteriza.

Algunos críticos de la obra de Bolaño han señalado la presencia recurrente de personajes cercanos a la locura que experimentan un resquebrajamiento en su percepción de la realidad. Patricia Espinosa, por ejemplo, en uno de sus artículos se refiere a Monsieur Pain, el personaje de la novela homónima de Bolaño, y señala que este se mueve en “un territorio gobernado por una lógica extraña” y que a partir de esto “la lucidez, la verdad, la razón, (...) fetiches de uso intensivo en el acto de la interpretación, quedan una y otra vez defraudados, por una patafísica oscura” (2002, 129). Celina Manzoni en su artículo sobre *Amuleto* habla del “carácter repetitivo, obsesivo y redundante” del discurso de Auxilio Lacouture, que resulta cercano “al discurso psicótico” (2002, 177). Sin embargo, estas menciones sobre los personajes que bordean el delirio en la obra de Bolaño no han sido acompañadas de una indagación sobre la manera en que este delirio se aplica también al carácter formal del relato. La indagación que da forma a esta tesis muestra cómo la divagación narrativa que tiene lugar en sus novelas, la formulación delirante del discurso de sus personajes, se inscriben en una práctica constante de la narrativa bolaniana que estructura algunas de sus novelas y en un sentido más amplio su poética. Uno de los objetivos de esta tesis, además de indagar en las particularidades y alcances de esta poética es mostrar que este

aspecto fundamental de su escritura determina la aproximación de Bolaño al tema más recurrente de su obra, que es, el tema del mal.

Con respecto a los hechos que atañen a la realidad histórica de su tiempo, Bolaño se diferenció de algunos escritores contemporáneos que querían dar cuenta de fenómenos como el de las dictaduras en el cono sur. A propósito de esto, Manzoni advierte que las novelas que dieron cuenta de este tema en Chile, por lo general, se inscriben en la perpetuación de “una retórica que formula la democracia de los acuerdos y con ella la política de la transacción y el olvido” y señala, además, que una novela como *La literatura nazi en América*, por el contrario “se propone como una forma de resistir al olvido (2002, 18). Estas formulaciones en torno a la obra de Bolaño van a ser resaltadas desde el principio como características fundamentales de sus novelas. La crítica literaria en la valoración de la obra del autor chileno reivindica esa aproximación del escritor que al indagar en realidades de difícil acceso como el horror de la dictadura (*La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*), la masacre de estudiantes (*Amuleto*), el holocausto judío o los feminicidios al norte de México (*2666*), se aleja de retóricas desgastadas y forja un tipo de escritura que explora otras formas de referir el mal como lo señala Manzoni en el primer libro dedicado a la obra del autor:

Su proyecto de escritura, sustentado por la pasión de contar, propone una poética en la que confluyen y se cruzan con libertad, formas culturales que de manera tradicional han sido catalogadas y discriminadas por su condición de "cultas" o de "populares". Al mismo tiempo se propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente. (2002, 13-14)

El interés de abordar este tipo de realidad atravesada por el mal constituye en Bolaño el trasfondo de una preocupación legítima por desarrollar una forma alternativa de narrar episodios complejos de la historia reciente. Esta tarea no viene exenta de riesgos, según lo declara el autor a propósito de la pregunta de si es posible escribir la novela de los detenidos desaparecidos, a lo cual responde:

Sí, es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor no escribir nada. O una novela plagada de guiños a lo

que Borges llamaba "la canallada sentimental". Ése es el riesgo y el escollo. Para escribir sobre esto sería necesario que el novelista se planteara, dentro de la misma novela, el actual vacío en el discurso de la izquierda o la necesidad de reformular ese discurso. (Braithwaite, 75-76)

Es claro que para Bolaño es necesario asumir un tratamiento diferente ante estos temas que exponen el mal y que, además, esto pasa por una necesidad estética de buscar nuevas maneras para su representación. El compromiso de dar cuenta de cierto tipo de realidad, cuyo contenido político es evidente, mueve al autor al terreno de la estética para responder a la necesidad de abordarla. Debido a esto, el imperativo de encontrar nuevas formas de decir y de nombrar el horror hace que su obra esté marcada por esa búsqueda, que es al mismo tiempo ética y estética.

Ángeles Donoso, a propósito de esta relación entre lo estético y lo político en la obra del autor chileno, entiende que lo político para el autor, tiene que ver más con una forma de "presentación que de representación" (2009, 126). Es decir, con la manera en que están dispuestos los elementos en la ficción. Partiendo de la posición del filósofo francés Jacques Rancière con respecto a esa relación entre estética y política, Donoso nos dice:

Tanto el arte como la política producen distintas formas de ordenamiento y distribución y es en ese sentido que ambos comparten una estética. Entonces el arte no es político «por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales», sino porque crea «una incertidumbre con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible»
Lo político se encuentra en el arte mismo como forma de ser, en sus coordenadas internas, en su lógica y en su disposición propias. (2009, 126)

En este sentido, es importante indagar cómo la estructura de sus novelas y las características formales de su narrativa forjan el camino para que el mal pueda ser legítimamente tratado en la ficción. Este ejercicio escritural planteado por el autor, a partir del cual la estética delirante de su narrativa se vincula con el contenido político del texto, constituye uno de los móviles que determinan las necesidades estructurales alrededor de las cuales se configura la poética de Bolaño. Lo que surge entonces, en su narrativa, es una manera distinta de abordar y comprender el fenómeno del mal a partir de la formulación delirante que caracteriza a sus novelas.

Es importante aclarar que el concepto de delirio que aborda esta tesis no se restringe al

aspecto psicológico o clínico del término. El delirio en el ámbito de la psicología puede hacer relación a una serie de determinaciones psíquicas del sujeto demasiado amplias y complejas que pertenecen a un campo que excede los alcances de este trabajo. Los presupuestos psicopatológicos del acto de delirar son formulaciones específicas del ejercicio de la psiquiatría que, por lo general, no dan cuenta del problema que planteamos en este texto. El concepto de delirio del que se vale esta tesis remite al sentido más elemental del término que se relaciona principalmente con el que sugiere su etimología, la cual permite identificar el delirio como un “apartarse del surco”. Como se muestra en esta tesis, esta definición se ajusta al proceder narrativo de algunas novelas de Bolaño y permite señalar las correspondencias entre este aspecto que marca el desarrollo formal de su obra y el extravío de sus personajes delirantes. De las formulaciones que la psiquiatría ha desarrollado en torno al delirio me gustaría recuperar particularmente una en la que se define el delirio no como una “creencia”, sino como una “evidencia” (Castilla, 17). Este factor resulta determinante para comprender cómo en el discurso delirante de algunos personajes bolanianos se revela una realidad determinada a partir de esa estrategia narrativa que estructura sus novelas.

En los tres capítulos que componen esta tesis se muestran distintas aplicaciones del concepto de delirio en la obra de Bolaño que responden a diferentes aproximaciones a su narrativa. Todas confluyen en mostrar el delirio como el eje fundamental para entender su poética y para entender la manera en que se configura un acercamiento a diferentes temas que atraviesan su obra. En el primer capítulo se abordan algunos conceptos primordiales que tienen que ver con la definición del delirio como estrategia narrativa y que se relacionan con los aspectos más significativos de la poética del autor. Para esto resulta importante caracterizar los elementos formales que configuran algunas de sus novelas desde este enfoque particular, entre ellos, la práctica de la digresión y la noción de estructura en su obra. Esto se desarrolla a partir del estudio de algunas de sus novelas, entre ellas, las dos más llamativas en términos estructurales: *Los detectives salvajes* y *2666*. El segundo capítulo trata la figura del narrador homodiegético en Bolaño. Este se configura como un narrador delirante o como un narrador que estructura su relato a partir del delirio, lo que le permite desarrollar un relato derivativo, en el cual la revelación de una realidad particular queda a merced del extravío de la narración y, con ello, de las posibilidades del narrador delirante para referir oblicuamente aquello que se oculta en los márgenes del texto. En este capítulo, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*

sirven como ejemplo de ese tipo de narrador cuyo desvarío permite vislumbrar una realidad que no se puede referir de manera directa. El tercer capítulo de esta tesis se dedica exclusivamente al análisis de *2666*, el gran testamento literario de Bolaño, una novela en la que la poética delirante del autor se refleja de manera notable en su estructura, la cual permite un acercamiento a la representación del mal que se puede comprender como una culminación de una serie de esfuerzos que hizo el autor por abordar este tema. Este análisis se hace teniendo en cuenta algunas manifestaciones del problema del mal en *2666* que corresponden con la idea de una estructura delirante que se despliega en las más de mil páginas que la componen.

La poética del delirio

“Cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que sólo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre, al delirio o a la enfermedad”.

Roberto Bolaño

El extravío del surco narrativo

Las características narrativas de la poética de Roberto Bolaño se relacionan continuamente con el delirio como determinante de la estructura de sus novelas y relatos. La poética del delirio en Bolaño da cuenta de una serie de elementos que no sólo tienen que ver con el recurrente desvarío en el que se mueven algunos de sus personajes, sino además con el particular proceso narrativo que da forma a sus relatos y que puede entenderse también desde esta aproximación al delirio. Etimológicamente la palabra delirar nos remite al vocablo latino *delirare* que se deriva de la palabra *lira* (surco) y de la partícula de separación *de*, con lo cual la palabra hace referencia originalmente a la acción de “dejar” o “apartarse del surco trazado en el arado”². La palabra delirio denota, entonces, no sólo el desvarío, sino además, en su acepción primigenia, un desvío o extravío con respecto a un trazo específico. Este tipo de alejamiento o extravío al que se refiere la palabra, bien puede caracterizar la manera en que se configuran algunos aspectos del proceder narrativo de Bolaño, entre ellos, uno de los más notables y recurrentes en sus novelas: la digresión.

La digresión como un mecanismo que se despliega constantemente en la narrativa de Bolaño hace que sus novelas se caractericen por la frecuente bifurcación del relato principal en una serie de relatos secundarios. La narración se somete a una inmersión continua de historias alternativas que se añaden al hilo narrativo del que parten para ensanchar el espacio del texto. Este despliegue de historias en la obra resulta una marca distintiva de la escritura de Bolaño y constituye, asimismo, un procedimiento

² *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 1980. El lexicógrafo español del siglo XVI, Sebastián de Covarrubias, afirma lo siguiente con respecto a la definición del término: “Vale desvariar, desbaratar, dezir locuras (...) Está tomada la alusión de los surcos que haze el arador porque lira es propiamente lo hondo de entre surco y surco; y si el arado se tuerce de aquella orden y compostura se dize salir de la lira y *delirare*”. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edic. facsímil. Turner, Madrid, 1977.

que aprovecha la fragmentariedad y discontinuidad de la narración, para dar paso a un juego de desplazamientos y postergaciones narrativas. De este modo, el narrador parece llevado por un irrefrenable anhelo de contar a partir del cual el relato se bifurca en otras direcciones, apartando momentáneamente la atención del lector de la trama principal. Esto posibilita que de manera transversal a la historia principal se establezca un juego de interconexiones y reflejos a partir de los cuales se arma el espectro general de la escritura que da forma a sus novelas.

La digresión ha sido desde la antigüedad un elemento que hace parte del discurso. Llamada *parékbasis* (desviación) por los griegos, su uso se hace recurrente en la retórica latina. En *La invención retórica* del filósofo romano Marco Tulio Cicerón, Salvador Núñez afirma que *la digressio* “constituye desde los inicios de la retórica una de las formas narrativas individualizadas en el ámbito de la *narratio*”. La digresión fue utilizada en la retórica “para la alabanza y el reproche o como medio de transición mediante amplificaciones” y, al parecer, su uso desmedido en la retórica antigua propició que fuera rechazada como parte del discurso³. (Cicerón, 177). En la narrativa moderna, la digresión comienza a ser notable a partir de la publicación de novelas como *La historia de Tom Jones, el expósito* de Henry Fielding y *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne⁴. En esta novela, la digresión configura el discurso del narrador construido como una serie de derivaciones narrativas o, según lo afirma Milan Kundera, como “una única digresión multiplicada” (2005, 23). En el relato de Sterne se presentan, además, algunas reflexiones y valoraciones positivas sobre la digresión en el relato que permiten ver cómo esta estrategia narrativa se va desligando de las connotaciones negativas que la presentan simplemente como una interrupción del relato:

³ Salvador Núñez también afirma lo siguiente sobre la digresión: “su uso se difundió de modo tan indiscriminado que Quintiliano reprocha a los *patroni* su excesivo uso de ella (...) Se trata por lo general de la exposición de algo que no tiene nada que ver con la cuestión objeto de *iudicatio*” (Cicerón, 177).

⁴ Dice Milan Kundera de estas dos novelas: “Cuando Fielding proclama su total libertad para con la forma novelesca, piensa ante todo en su rechazo a dejar que la novela se reduzca a ese encadenamiento causal de actos, gestos, palabras, que los ingleses llaman *story* y que pretende ser constitutivo del sentido y de la esencia de una novela; contra ese poder absolutista de la *story* reivindica específicamente el derecho a interrumpir la narración, «donde quiera y cuando quiera», con la intervención de sus propios comentarios y reflexiones, o sea, dicho de otro modo, con digresiones. (...) Vista en perspectiva, *Tristram Shandy*, escrita unos quince años más tarde, aparece como la primera destitución radical y completa de la *story*. Mientras que Fielding, para no quedar sofocado en el largo pasillo de un encadenamiento causal de acontecimientos, abrió de par en par las ventanas a las digresiones y a los episodios, Sterne renuncia completamente a la *story*; su novela no es más que una única digresión multiplicada” (2005, 22-23).

Digressions, incontestably, are the sun-shine;—they are the life, the soul of reading! —take them out of this book for instance, —you might as well take the book along with them;— one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; — he steps forth like a bridegroom,—bids All-hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail” (67)⁵.

Según algunos estudios recientes sobre el tema, el uso de la digresión se hace cada vez más presente en la narrativa moderna⁶. La digresión como un mecanismo narrativo que hace parte de la estructura de un relato puede aludir, como lo señaló Italo Calvino, a “una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua” (Calvino, 59). Ese aplazamiento del relato en el que se da la evasión y postergación constante del narrador está en consonancia con la configuración del tiempo de la narración. De esta manera, la digresión permite no sólo expandir la narración para postergar la conclusión, sino resignificar una idea de temporalidad en el relato:

“Por consiguiente, la digresión es un truco con el tiempo. Es una manera de negar el tiempo lineal: temporalmente hablando sólo hay dos direcciones (de las cuales sólo una es practicable): la progresión hacia el futuro y la regresión hacia el pasado. La digresión es una tercera dirección, una forma de expandir el presente, de multiplicarlo desde dentro” (Santovetti, 2007, 67)⁷.

Esta estrategia puede suponer, también, una necesidad del acto de narrar: la dilación de la historia es al mismo tiempo un apego a la palabra, un impulso narrativo que el narrador no puede contener. La digresión como un “salirse del cauce” narrativo

⁵ “Las digresiones son, sin duda alguna, como el resplandor del sol; —son la vida, el alma de la lectura; —quítenselas a este libro, por ejemplo, —y sería lo mismo que si quitaran ustedes de en medio el libro entero; —un invierno frío y perpetuo reinaría en todas sus páginas; devuélvenselas al escritor; —se adelanta como si fuera un novio ante el altar, —las saluda a Todas; introduce la variedad e impide que el apetito se desvanezca” (Sterne, 62).

⁶ Esto se puede advertir en algunas investigaciones que tratan de abordar este fenómeno en la literatura europea y latinoamericana de los últimos años, entre los que se encuentran: *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (Grohman & Wells, 2011). *Digression: A narrative Strategy in the Italian Novel* (Santovetti, 2007); *Literatura y errabundia* (Grohmann, 2011); *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea* (Oliver, 2016); *Textual Wanderings. The theory and Practice of Narrative Digression* (Atkin, 2011).

⁷ “Hence, a digression is a trick played on time. It is a way to deny linear time: temporally speaking there are only two directions (of which only one is practicable): a progression towards the future, an a regression towards the past. Digression is a third direction, a way to expand the present, to multiply it from within”.

reproduce una búsqueda del narrador que trata de dar cuenta de una realidad que no siempre se puede abordar de manera directa o lineal. El impulso narrativo de quien cuenta la historia se desarrolla como una búsqueda en el relato de un decir que se extravía y que requiere de esa divagación en la escritura como parte de una investigación sobre las maneras de abordar una realidad particular. En la narrativa de Bolaño, la digresión altera el cauce narrativo para posibilitar la continua aparición de otros relatos con la intención de mostrarnos, en el plano del narrador, una conciencia alterada y divagadora. Algunas veces los temas de disquisición pueden parecer peregrinos o arbitrarios, pero esto no significa que no cumplan una función en el relato general. La digresión en Bolaño da cuenta de un desmedido fluir narrativo que en algunos casos está relacionado con el delirio del personaje que narra y que, en general, se hace necesario en el conjunto estructural de algunas de sus novelas.

Desde un punto de vista psicológico, el delirio se presenta como un estado en el cual el sujeto no puede dar cuenta de manera legítima de los procesos cognitivos que pasan por su conciencia, pues ciertas realidades se alteran en la conciencia del delirante. Esto no significa, sin embargo, que aquello que se refiere carezca de lógica; al contrario, el discurso, desde una lógica particular, está demarcando un camino alternativo de contar una experiencia. A partir de sus alteraciones y postergaciones el discurso delirante señala aquello de lo cual la conciencia no puede dar cuenta y con ello se resguarda o protege de una realidad determinada. Carlos Castilla del Pino en *El delirio, un error necesario*, muestra distintas aproximaciones que se han hecho en torno al tema y nos dice lo siguiente:

Schopenhauer sostiene una tesis que a mí me resulta extremadamente sugerente, a saber: que el propio sujeto introduce determinadas fisuras en la continuidad de sí mismo, fisuras que obtiene mediante ciertos olvidos que hacen invocables situaciones en las que estuvo involucrado de manera “desagradable”; la locura viene a restituir/restaurar la continuidad del yo (más propiamente, la del sujeto como sistema de yoes) mediante el delirio. (Castilla, 9)

El rodeo narrativo que se demarca con la digresión puede entenderse también a partir de esa imposibilidad de abordar de manera directa la experiencia del mal, propia de algunas novelas de Bolaño, y de dejar que, tangencialmente, se construya desde el lenguaje y alternativamente una imagen de aquello que parece sobrepasar las

posibilidades del relato para dar cuenta de este fenómeno. Así, las continuas divagaciones narrativas están en consonancia con una “lógica del error delirante”⁸ (Castilla, 36), cuya particularidad es resguardarse de una realidad que sobrepasa la capacidad de aprehensión del sujeto, a partir de falsos juicios que se experimentan como verdaderos.

Por otra parte, al salirse del cauce narrativo y desviarse de la trama principal, la digresión no sólo se extravía y aplaza la conclusión, sino además evita su desarrollo. Esta perspectiva muestra el carácter problemático y ambivalente de la digresión con respecto a la configuración del relato, pues esta permite que la narración avance, pero también que se extravíe: “ayuda a su desarrollo pero a la vez lo impide” (Oliver, 5). Este factor es importante porque permite entender la digresión como una herramienta de subversión que se despliega en el mismo relato y que atenta contra la progresión del tema de la narración.

En algunas novelas de Bolaño, la digresión como un elemento que produce un desvío en la escritura y que la proyecta hacia nuevos cauces es determinante para establecer una serie de relaciones que tienen que ver con el carácter subversivo de su narrativa. En *2666*, por ejemplo, este procedimiento es alentado por el narrador en tercera persona, que continuamente acude a este tipo de expansiones narrativas para llevar el relato por diferentes cauces y con ello quebrantar o atentar contra algunas premisas o expectativas generadas por el mismo texto. La digresión también funciona en la novela para caracterizar a los personajes a partir de relatos ajenos a la historia principal, relatos que se refieren desde otro plano –simbólico, alegórico- a la situación de los personajes.

De este modo, la estructura de *2666* posibilita una interacción activa del lector con la serie de historias que se narran en las cinco partes de la novela, pues esta reclama

⁸“Hay, pues, una *lógica del error delirante*: consiste en que un juicio conjetural, hipotético, es transformado en juicio denotativo, es decir, en una deducción a partir de datos (denotados). Así, la conjetura más o menos verosímil adquiere carácter de evidencia. De aquí que el delirante afirme la certidumbre con el mismo derecho y la misma firmeza con que un no delirante afirma que dos personas están conversando alegremente porque las ve reír. Se trata, por tanto, de un error adiacrítico del que parte y en el que se mantiene, y del que, como racimos, derivará deducciones también adiacríticas que constituirán la organización delirante”(…) De cuanto acabo de exponer se deduce que el error delirante es retroalimentado por el propio delirio, a consecuencia del solipsismo a que le conduce su modo de razonar sobre la cuestión que delira. (Castilla, 36)

que el lector indague en torno a la relación que se entreteje entre ellas. Los nuevos surcos que traza la narración a partir del carácter digresivo del relato hacen de la lectura una investigación en curso que el lector tiene que llevar a cabo para atar los cabos sueltos que deja el escritor. Como lo plantea Ricardo Piglia en *Crítica y Ficción*, refiriéndose a la labor del crítico literario, la lectura de una novela puede volverse un ejercicio de desciframiento de las pistas que ha dejado el autor:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. (...) La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas (Piglia, 2001, 15).

En las novelas en las que el narrador es protagonista y habla en primera persona el procedimiento digresivo se desarrolla, en algunos casos, como una caracterización del desvarío del narrador, lo cual da cuenta de la idiosincrasia del personaje y de las condiciones a partir de las cuales narra su historia. En *Amuleto*, por ejemplo, la narración digresiva de la uruguaya Auxilio Lacouture no sólo constituye una tentativa de referir el horror que ocupa la narración, sino que es también la historia de su “resistencia” durante varios días en los que bordea la locura. En esta novela, que surge del monólogo que enuncia Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*, la protagonista tiene “revelaciones” sobre lo que sucede en Tlatelolco, y a la manera de una pitonisa, refiere hechos futuros a partir de las alucinaciones que experimenta y de las imágenes que se le presentan en el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, donde se ha escondido durante la toma militar de la UNAM. De la misma manera, el sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, quien narra en retrospectiva algunos episodios de su vida en *Nocturno de Chile* con el trasfondo de la dictadura militar, comienza su monólogo agónico con un acentuado desvarío que anuncia ya el carácter digresivo de su relato. La reflexión delirante que constituye su monólogo, a partir del desfallecimiento que experimenta en sus últimas horas de vida, es el marco a partir del cual se construye la recreación de la historia del sacerdote. En principio, la digresión puede entenderse como una consecuencia del estado en que se encuentra el narrador aunque su función vaya más allá de una caracterización del personaje y su

situación.⁹ Su narración comienza con las palabras: “Ahora me muero pero tengo muchas cosas que decir todavía” (11), información que señala no sólo su situación, sino también el impulso narrativo que da paso a su relato. El desvarío narrativo de Urrutia Lacroix se refleja, por tanto, en la estructura de la novela construida como una divagación constante. En estas dos novelas se reproducen esas asociaciones con el desvarío de manera sistemática en cuanto el discurso de la novela se da en primera persona y los personajes hablan desde su condición delirante. Esto sucede también en varios monólogos de *Los Detectives Salvajes* (Heimito Kunst y Joaquín Font, por ejemplo) y también en la narración de novelas como *La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, *Una novelita lumpen*, *El tercer Reich*, *Los sinsabores del verdadero policía*, en las cuales el delirio también parece asaltar a los narradores en primera persona.

La estructura digresiva, que se configura en estas novelas como un reflejo de la singularidad del narrador, permite una caracterización del delirante y la demarcación de una poética en Bolaño que se sirve de la desviación del discurso. La expresión latina *delira fori*, que expresaba en la antigüedad la idea de “divagación”, esto es, de un decir que se extravía, estaría en la base del proceso de enunciación adoptado por los narradores de estas dos novelas.

En *2666* el narrador es heterodiegético a diferencia de *Amuleto* y *Nocturno de Chile*; no obstante, en esta novela también se incurre en una digresión sistemática, pero ésta ya no tiene que ver con la divagación propia de un personaje delirante, sino con el discurrir espontáneo de un narrador abrumado por la serie de historias que se le presentan. Por momentos, *2666* parece responder a la caracterización que se hace de las novelas de Archimboldi, el escritor clandestino que buscan los críticos en la primera parte de la novela, las cuales son descritas como “una masa verbal informe y misteriosa (...) algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa” (62). Los motivos y situaciones en *2666* aparecen y desaparecen impulsados por una narración digresiva. La novela, sin embargo, responde a una estructura planeada que alienta la relación entre las historias que la componen. Esta tiene que ver con un despliegue verbal que parece responder a lo “torrencial”, que es como Amalfitano, el protagonista de la segunda parte, define las grandes novelas que se asoman con valentía a lo desconocido:

⁹ El estudio del narrador delirante tanto en *Amuleto* como en *Nocturno de Chile* constituye el tema del segundo capítulo de esta tesis. Por esta razón, la función del delirio en el narrador en primera persona la estudiaremos más adelante.

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

La digresión narrativa puede también entenderse desde la figura de la errancia o el viaje. Esta figura atraviesa la obra de Bolaño y tendría su correlato formal en la divagación. Neige Sinno en su estudio sobre el autor chileno nos recuerda una afirmación de Bolaño en la que el autor alude a dos vertientes que caracterizarían la práctica del género novelesco:

Todos los novelistas americanos, incluidos los autores de lengua española, en algún momento de sus vidas, consiguen vislumbrar los libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones: dos destinos. Uno es *Moby Dick* de Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain (2004b, 269).

Desde esta perspectiva, Sinno relaciona esta doble tradición de la novela con el territorio que el autor reclama para su obra: 1. “El territorio del mal”, el de *Moby Dick*, que refiere el descubrimiento y el enfrentamiento con el horror (presente en novelas como *2666* o *Estrella distante*); y 2. “El territorio de la aventura, de la libertad o de la felicidad” que tiene que ver con el carácter errante de los personajes (*Los detectives salvajes*), más precisamente con la figura de *Huckleberry Finn*. Sinno asevera que estos términos pueden traducirse en una caracterización formal de la obra de Bolaño, a partir de la cual se relaciona el viaje y la aventura con un procedimiento de derivación narrativa:

Puede ser que toda la obra de Bolaño esté contenida entre estos dos ejes, en muchas ocasiones en el vaivén entre los dos. En su obra estas dos opciones se traducen en dos posiciones extremas, la del laberinto nefasto de Latinoamérica, del horror absoluto e inconcebible, y la del sueño de una generación, un sueño

de libertad, de valentía, de inmadurez y de amor. También se trata de dos formas que adopta el relato: la forma de la investigación (del mal, del crimen) y la forma de la divagación (las derivas del viaje). (Sinno, 19)

Así pues, la divagación a la que remite el viaje como estructura está en la base de la narrativa de Bolaño. La ruptura que surge en el curso del relato genera un tipo fragmentado de escritura en el que el texto se somete a la derivación narrativa. Esto no sólo alude a las “derivas del viaje” en la narración, sino también, como lo advierte Sinno, a la forma de la investigación, al relato conjetural que avanza de manera tentativa sobre pistas y que reproduce las pesquisas que tratan de averiguar sobre un crimen. El delirio, entonces, marca el tono discursivo y estructural de la obra de Bolaño y hace que la forma sirva al propósito de enunciar cierto tipo de realidades difíciles de abordar, como aquellas que tienen que ver con la experiencia del mal, por ejemplo.

La estructura de los territorios delirantes

“Estructuras literarias capaces de internarse por territorios ignotos”

Roberto Bolaño

Uno de los aspectos trascendentales para la configuración de la poética de Bolaño tiene que ver con el concepto de estructura, al que el autor se refirió en diferentes ocasiones en relación al entramado de sus novelas y en general, a la configuración de su obra. En el epígrafe de este capítulo este concepto aparece relacionado, entre otras cosas, con el delirio: “estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre, al delirio o a la enfermedad” (Braithwaite, 98). Esta idea de una estructura similar al delirio, que se hace necesaria para expresar o contener adecuadamente un tipo de argumento, allana el camino para estudiar sus novelas tomando como foco de atención la estructura secreta que las sostiene. En varias ocasiones, Bolaño se refirió a la estructura teniendo en cuenta las múltiples formas que puede adoptar un relato:

En cualquier caso, la presión temática siempre ha ido a la par con la presión de la estructura. De hecho, cuando imagino un cuento o una novela o una pieza teatral, lo que sea, menos tal vez un poema, el primer escollo, el primer problema a resolver es el de la estructura, es decir, el envoltorio. A fin de cuentas, lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que cambia, lo que permite que el árbol si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la dosis temática, pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura”. (Braithwaite, 74-75)

Y también:

Los temas son siempre los mismos, desde la Biblia y desde Homero, según Borges no son más de cinco. En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas. Podemos construir obras de mil maneras diferentes y aun así estaríamos sólo en el principio”. (Braithwaite, 27)

Myrna Solotorevsky ha señalado con precisión las continuas alusiones que Bolaño hizo en torno a esta idea de estructura y entiende el concepto de estructura en las declaraciones de Bolaño como “una suerte de proyecto arquitectónico necesario” (2011, 4), lo cual reproduce la idea de una demarcación previa de la obra por parte del autor, que da cuenta del esqueleto o armazón que está en la base de la construcción de una novela. Milan Kundera, de manera análoga, cuando aborda el tema de la novela señala la importancia de su composición o arquitectura. Un recorrido en la historia del género lo lleva a la conclusión de que la evolución del arte de la novela, la subsecuente aparición de un nuevo valor novelesco, está relacionada con la estructura maleable y cambiante de la novela, la cual podemos relacionar en parte con su disposición estructural: “En el arte de la novela, los descubrimientos existenciales y la transformación de la forma son inseparables” (2005, 24). A partir de ello, la novela parece volverse más compleja e incorporar nuevos elementos. Kundera habla de evolución del género, pero no en términos de mejoramiento, sino tan sólo de cambio, cambio que se sustenta a partir de los valores duraderos que ciertos novelistas han aportado a su historia. Bolaño, al igual que Kundera, entiende la novela como una

constante renovación de formas y por ello insiste en el aspecto estructural al que debe prestar atención el novelista:

La estructura jamás es un recurso superfluo. Si la historia que narras es inane o está muerta o es archisabida, una estructura adecuada puede salvarla (aunque no por mucho tiempo, eso también hay que reconocerlo), en tanto que una historia muy buena, si está contenida en una estructura, digamos periclitada, no la salva ni Dios. (Braithwaite, 12)

Bolaño reconoce que a pesar de que este es un aspecto preponderante para el desarrollo de una novela, algunos autores no le dan la importancia que merece. Por ello en algún momento habla de la estructura como “esa jungla de animales depredadores de la que huye la mayoría de los escritores” (2004b, 152), algo que en definitiva conduce a valorar la estructura como ese elemento en el cual descansa en buena parte el acierto de un novelista, de manera que para que la novela llegue a buen puerto, para que “el árbol de la experiencia literaria se mantenga vivo y no se seque”, este aspecto resulta imprescindible (Braithwaite, 74-75).

Esto es importante advertirlo porque uno de los aspectos que llama la atención de la narrativa de Roberto Bolaño es la particular disposición estructural que configura novelas como *Los Detectives Salvajes* o *2666*, para nombrar sus dos libros más ampliamente conocidos y aquellos que presentan mayor complejidad en su forma. Quizá se puede afirmar que buena parte del reconocimiento de estos libros descansa en su estructura, para lo cual haremos un esbozo de aquellos elementos que llaman la atención en este sentido. Sin embargo, antes, es preciso señalar que cuando Bolaño se refiere a la estructura como una “jungla de animales depredadores” (2004b, 152), o cuando en otro apartado habla de esas “estructuras literarias capaces de internarse por territorios ignotos” (2014b, 292), está haciendo referencia a un aspecto que tiene que ver con un ejercicio de escritura de constante búsqueda, un ejercicio en el que alejarse de las formas comunes o de las construcciones “periclitadas” implica un riesgo. Esto está en consonancia con esa concepción de la escritura que el autor señaló de manera frecuente como un “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso” (2004b, 36).

Así pues, la escritura de Bolaño se inscribe en una búsqueda constante que conlleva riesgos no sólo de tipo temático, sino también estructural. En este sentido, las variables

que representa la noción de estructura se enlazan con una idea general del ejercicio narrativo y de la estética que está en íntima consonancia con el factor ético, como lo señala Bolaño en una entrevista: "los riesgos, en literatura, son de orden ético (...) pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal" (Braithwaite, 77). Este riesgo formal tiene que ver con esas estructuras "retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio" que parecen estar en la base de algunas de sus principales novelas. Por otra parte, ese "saber internarse en lo oscuro" está en consonancia con algunas características de sus personajes que son llevados continuamente por búsquedas desmedidas, inmersos, de manera frecuente, en contextos de violencia y horror, personajes que bordean la locura y cuya narración delirante constituye un elemento trascendental de la poética del delirio de Bolaño.

El Mississippi de *Los detectives salvajes*

"Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos".

Manifiesto infrarrealista

La importancia de la estructura en Bolaño se ve de manera más clara en sus dos grandes novelas: *Los detectives salvajes* y *2666*. En *Los detectives salvajes* las tres partes¹⁰ en las que está estructurada la novela dan cuenta de un orden que el autor ha dispuesto para alterar y resignificar elementos constitutivos de la narración como las nociones de tiempo y espacio. Esta estructura comporta un cambio en el orden narrativo que juega con la percepción que se tiene de los personajes centrales: Arturo Belano y Ulises Lima. La novela se construye en un marco temporal preciso que podemos referenciar tanto en las fechas consignadas en cada entrada del diario de Juan García Madero, en la primera y tercera parte, como en las fechas que se registran en el encabezado de los monólogos de la segunda parte. La continuidad del diario de García Madero (que va del 2 de noviembre del 1975 al 15 de Febrero del 1976) se ve interrumpida por el registro de voces que constituye la segunda parte de la novela: "Los detectives salvajes (1976-1996)". En esta se registran las andanzas de Belano y Lima a lo largo de 20 años, lo cual trastorna el orden narrativo que llevaba la narración, dado que ya no es la voz de García Madero, sino una serie de voces intermitentes, las que van dando cuenta del periplo de Belano y Lima por Europa, Israel y África principalmente. De esta manera, el retroceso temporal que tiene lugar cuando se pasa a la última parte

¹⁰ "Mexicanos perdidos en México, (1975)"; "Los detectives salvajes (1976-1996)"; "Los desiertos de Sonora (1976)".

de la novela y que consiste en continuar la acción que quedó suspendida al final de la primera parte (el último día del año 1975), permite que la culminación de la novela se enmarque en esa regresión temporal y que el orden narrativo se vea dislocado para mostrar bajo una nueva luz los acontecimientos que tendrán lugar a continuación, con lo cual no sólo se da lugar a una continuidad alternativa de la historia, sino además, a una resignificación de los hechos a partir de lo previamente narrado en la segunda parte, es decir a partir de lo que sabemos de los personajes después de su salida del D.F.

En el juicio que hizo Bolaño de *Los detectives salvajes* posteriormente, el autor relaciona la novela como heredera de una tradición particular: “Creo ver en esta novela, una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela de Huckleberry Finn de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela” (2004b: 327). Según esto, el río de voces que configura la segunda parte divide el diario de García Madero en dos, algo que, además, conlleva la alteración del orden temporal en la lectura. En otro apartado de su obra Bolaño se refiere a la novela de Twain desde una perspectiva simbólica. Esto ayuda a entender la configuración de la estructura de *Los detectives salvajes* a partir de la novela de Twain:

[El Mississippi], el río que divide Estados Unidos en dos mitades, hacia el este el crepúsculo, la civilización, lo que desesperadamente intenta ser historia y ser historiado, y hacia el oeste la claridad de la ceguera y del mito, lo que está más allá de los libros y de la historia, aquello que interiormente todos tememos. A un lado la tierra de Tom, que sentará cabeza, que incluso puede que triunfe y que seguramente tendrá descendencia, al otro lado la tierra de Huck, el salvaje, el perezoso, el hijo de un alcohólico y maltratador, es decir el huérfano integral, que nunca triunfará y que desaparecerá sin dejar huella, salvo en la memoria de los amigos, sus camaradas de desgracia, y en la memoria ardiente de Twain (2004b, 274).

Según esto, la segunda parte de *Los detectives salvajes*, el flujo de voces que va del año 1976 al año 1996, divide el libro en dos partes que se identifican con dos territorios geográficos. Dada la estructura de la novela la lectura o el recorrido del lector se hace de este a oeste. Primero, las andanzas de los realvisceralistas por las calles del DF, la civilización, los “mexicanos perdidos en México” que buscan la trascendencia en la poesía; luego, en el medio, el río, ese caudal de monólogos en el que transcurren veinte años y que al final nos deja en la otra orilla, la de la tercera parte que corresponde a la

búsqueda del mito y de lo salvaje: el mito del infrarrealismo encarnado en la poeta Cesárea Tinajero (de quien también se puede decir que está “más allá de los libros”), y lo salvaje que corresponde a esa geografía del desierto, a la huida de Belano, Lima, García Madero y Lupe y a la confrontación de los personajes con la muerte¹¹.

La serie de monólogos que conforman la segunda parte está estructurada de manera tal, que hay una progresión temporal en la articulación de las intervenciones de cada uno de los narradores. Sin embargo, hay un monólogo, el de Amadeo Salvatierra, que se prolonga durante esa sucesión de declaraciones (con él comienza y termina esta parte) y que corresponde a un mismo espacio temporal: “calle Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976”. Este monólogo aparece varias veces y tiene continuidad desde el comienzo hasta el final del capítulo. Es significativo que se vuelva cada tanto a él porque Salvatierra, uno de los integrantes originales del movimiento poético infrarrealista, funciona como una especie de catalizador temporal con respecto a la acción posterior del diario de García Madero, ya que nos da información de la visita que le hicieron Belano y Lima antes de su salida hacia el norte de México en busca de la poeta Tinajero. Al final de la segunda parte, las palabras de García Madero sirven de preludio para darle continuidad al diario de García Madero en los desiertos de Sonora.

La estructura de esta segunda parte se caracteriza, además, por dejar el retrato de Belano y Lima a personajes que estuvieron con ellos en distintas épocas, cuyas intervenciones varían entre la admiración, la camaradería y el desencanto. Ni Belano ni Lima hablan de manera directa en ningún momento. La pluralidad de puntos de vista sobre Belano y Lima nos lleva a conocer su vida desde episodios que no son más que retazos de una estructura general, a partir de la cual nos enteramos fragmentariamente del trascurso de su existencia en esos años, sin que sea posible una mirada unívoca e integral sobre ellos.

Argumentalmente, buena parte de *Los detectives salvajes* se configura a partir del ejercicio de la escritura de los poetas real visceralistas y del enigma en torno a la poeta Cesárea Tinajero, cuya búsqueda concentra la acción de la tercera parte de la novela y se confunde con la huida de los cuatro personajes a bordo del Impala por los desiertos

¹¹Neige Sinno afirma con respecto a esto: “También el libro de Bolaño dibuja un mapa en el cual el DF es un laberinto y un centro, el país del irreductible Ulises Lima, mientras el desierto es una suerte de oeste lejano y salvaje. El D.F. es el punto de partida de los poetas vanguardistas, la madre de donde salen al mundo. Es una madre violenta y abusiva pero a pesar de todo, la Ciudad de México es el lugar del recuerdo, el núcleo sentimental al cual Bolaño regresa una y otra vez, el lugar donde se imagina, con melancolía y una tristeza infinita, lo que él llama un final feliz”. (Sinno, 2011: 24)

de Sonora. La errancia de Belano y Lima que vemos en la segunda parte de la novela y que puede también entenderse como continuación de su errancia en el desierto, se proyecta estructuralmente en el vagabundeo del texto el cual se constituye como una continua derivación narrativa al acudir a diferentes monólogos para referir el destino de los fundadores del real visceralismo.

El centro oculto de 2666

2666 está dividida en cinco partes: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes”, “La parte de Archimboldi”. La forma que ha elegido el autor para su novela es la de la fragmentación, lo cual se identifica de inmediato con los títulos de cada capítulo. Cada parte puede ser leída de manera independiente, aunque la estructura de la novela está trazada para que haya una progresión en su lectura y para que se generen relaciones de interdependencia entre ellas. De hecho, *2666* alienta la búsqueda de esas relaciones y termina desplegando un juego de conexiones internas que es necesario relacionar para armar el espectro total de la novela. Dos motivos principales concentran la acción: por una parte, la búsqueda del escritor alemán conocido con el seudónimo de Benno Von Archimboldi, de quien poco o nada se sabe, a pesar de que sus libros lo llevan gradualmente a ser considerado por la crítica como el mejor escritor en lengua alemana desde Kafka (Cf. 158); por otra parte, los frecuentes y macabros asesinatos de mujeres en la ciudad de Santa Teresa al norte de México que llevan a la búsqueda de uno o varios asesinos en serie.

En “La parte de los críticos” y en “La parte de Archimboldi”, primera y última partes de la novela respectivamente, la figura del escritor alemán es central. En la primera se traza el encuentro de cuatro críticos literarios: Liz Norton (inglesa), Jean Claude Pelletier (francés), Manuel Espinoza (español) y Piero Morini (italiano) en torno a la obra de Archimboldi que es poco conocida en un principio y que gradualmente se hace más importante con las continuas traducciones y críticas publicadas, en buena parte, por los cuatro críticos archimboldianos. El encuentro entre ellos comienza en congresos y conferencias sobre literatura alemana contemporánea en los que coinciden y deriva en una amistad en la que los cuatro personajes cierran filas en torno a la obra del autor: “la figura de cuatro ángulos que componían los archimboldianos era impenetrable y también, a esa hora de la noche, susceptible de volverse violentamente contra cualquier injerencia ajena” (30). La relación entre ellos, cada vez más tumultuosa, va a derivar en la búsqueda del rastro del escritor alemán en tierras mexicanas, más precisamente en la

ciudad de Santa Teresa, de la cual ya se han escuchado noticias en torno a los feminicidios (Cf. 64). En la segunda parte, “La parte de Amalfitano”, los asesinatos (que han sido referenciados de manera tangencial en la primera parte de la novela) aparecen referidos de manera más frecuente porque Amalfitano, un profesor universitario de origen chileno que ha llegado recientemente a la ciudad con su hija Rosa, ve con angustia cómo las desapariciones y los asesinatos de mujeres se multiplican con el pasar de los días. Por ello, cada salida de su hija adolescente hace que su nerviosismo, su culpa y desesperación aumenten:

Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? (252).

En la tercera parte, “La parte de Fate”, la referencia a los asesinatos continúa con la llegada fortuita de un periodista afroamericano, Oscar Fate, a la ciudad para cubrir una pelea de boxeo. Fate quien conoce a Rosa Amalfitano y presiente el peligro que la acecha, termina interesándose por los asesinatos y luego es el designado por Amalfitano para sacar a su hija de la ciudad. Fate se presentará más adelante en la cárcel con una periodista que investiga los asesinatos para entrevistar a Klaus Haas, un alemán acusado de ser el autor de los asesinatos de mujeres que tienen lugar en la ciudad. La cuarta parte, “La parte de los crímenes”, es la más larga de todas y en ella se aborda de manera directa, y casi a modo de un informe forense, el tema de las mujeres asesinadas que son nombradas de manera consecutiva, a partir del hallazgo de sus cuerpos y de la descripción del estado de los cadáveres. Además de estas descripciones detalladas aparecen también las investigaciones sobre los asesinatos que llevan por pistas falsas y que al final conducen a la captura del Haas, sin que nadie pueda explicar por qué después de su captura siguen apareciendo los cadáveres. En la última parte de la novela, “La parte de Archimboldi”, el lector descubre la identidad real del escritor alemán. La biografía de Archimboldi, narrada como toda la novela por un narrador heterodiegético, aclara el misterio en torno a su figura y presenta al personaje cuyo anonimato era hasta ahora sospechoso porque su pasado se asociaba con los años fatídicos del nazismo en Alemania. En esta parte se conectan elementos que tienen que ver con las demás partes y con el otro motivo principal, el de los crímenes.

La configuración de la novela, dada por este haz de relaciones que se van creando entre sus partes da una idea de la estructura compleja de *2666*. Las cinco partes no sólo están intrínsecamente relacionadas a partir de los dos motivos principales de la novela, sino además a partir de una serie de motivos que trazan relaciones entre los personajes, las cuales no necesariamente aparecen reflejadas en la inmediatez del relato. Una de esas relaciones se da entre Hans Reiter y su sobrino Klaus Haas a partir de las similitudes que el texto establece entre los dos personajes, cuyo encuentro no se representa en la novela. El carácter especular de esa relación se puede abordar desde la figura del *doppelgänger* o del doble para mostrar los planos psíquicos y simbólicos en los que confluyen estos dos personajes. En este sentido, se trazan en la novela relaciones complejas, algunas de las cuales tienen que ver con la idea del mal, uno de los motores narrativos de *2666*. De esta manera, lo entiende Peter Elmore cuando contrapone a la representación aleatoria y digresiva del relato una serie de correspondencias espectrales, de “simetrías y paralelismos”, de vínculos subterráneos y no fácilmente advertidos: “como un extenso campo de fuerzas, el relato promueve alineamientos y contrastes inesperados entre actores y situaciones que en apariencia no están argumentalmente conectados” (Elmore, 265).

Por otra parte, hay un elemento que juega un papel importante en la configuración de la novela y que inevitablemente llama la atención porque no se encuentra referido en ninguna de sus partes: su título, *2666*. Recordemos que *2666* fue publicada póstumamente y que su publicación en el 2004, un año después de la muerte del autor, llevó a los responsables del legado de Bolaño a aclarar ciertos aspectos que tienen que ver con este proceso editorial y con los designios que el autor tenía en mente para su obra. En la nota aclaratoria que está al final de la novela, Ignacio Echeverría advierte que el enigma del título, el número 2666, “actúa como un punto de fuga en el que se ordenan las diferentes partes de la novela” (1123). Allí el crítico señala que en una de las notas encontradas en los papeles del escritor se menciona dicho número como “el centro oculto” de la novela, el cual, además, se ocultaría bajo un “centro físico”. Ese “centro oculto” se refiere a una noción estructural compleja que invita a establecer relaciones entre el título y algunos elementos de la estructura de *2666*. Es inevitable no pensar en una relación entre la cifra apocalíptica que conforma el título y el trasfondo

del horror de la ciudad de Santa Teresa.¹² En la nota mencionada Echeverría se refiere también a un pasaje de *Amuleto* que tiene que ver con el título y que es necesario tener en cuenta para ver el alcance del sentido al que se refiere la cifra, a la par que el alcance de las relaciones intertextuales de su obra: “la 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 de 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”(1999, 77). En *Los Detectives Salvajes* también aparece una fecha aproximada en el diario de García Madero referida a la poeta que buscan los realvisceralistas: “Y Cesárea apuntó una fecha allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (1998, 596). El escritor chileno Alejandro Zambra se refirió al carácter enigmático que representa el título de la novela, señalándolo también como un centro oculto: “En más de una entrevista, Roberto Bolaño dijo que el título “2666” ameritaba una extenuante explicación, una explicación probablemente tan larga, que a fin de cuentas nunca se animó a dar. Por lo pronto, parece que el título alude a una fecha, o a un centro desde luego imposible de localizar, o a una esencia o a un hoyo, que para el caso vienen a ser lo mismo” (Zambra, 2004)¹³. La particularidad del título invita a la interpretación y a establecer relaciones que se ven amparadas en las referencias intertextuales que se pueden encontrar en otras novelas de Bolaño. En la reciente edición de *2666* (Alfaguara, 2016), se adjuntan algunos facsímiles de los papeles en los que Bolaño registraba algunas notas relativas a *2666*. En uno de esos papeles aparece dibujada una estructura compuesta de una serie de tubos que confluyen en una circunferencia, de la que a su vez sale un tubo vertical¹⁴. Esta se define como “estructura tubular”. Según Alejandro Dato quien reseña este esquema del archivo de Bolaño, esta estructura señala el centro oculto de la novela, (que corresponde

¹² Con respecto a la cifra apocalíptica Myrna Solotorevsky señala lo siguiente: “Situándonos en la intertextualidad externa, el título se relaciona con Apocalipsis 13:18:191: Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento, cuente el número de la bestia; porque es el número de hombre: y el número de ella, seiscientos sesenta y seis. Simbólicamente, la bestia es la encarnación del mal. Todo el mundo sigue a esta bestia, que ha sido premunida de poder por el dragón (i.e., el Diablo, 12:9). (...) Según Ehrman, los comentaristas han ofrecido numerosas explicaciones sobre este número en el transcurso del tiempo. La mayor parte de ellos ha pretendido mostrar que la bestia ha surgido en sus propios días, siendo ella, por ejemplo, Hitler, Mussolini; Ehrman opina, en cambio, que el autor del Apocalipsis estaba escribiendo para su propia época y él puede haber pensado en algo específico. (...) Sugestivamente, el número total de “Emperador Nerón” en hebreo es 666. Personalmente pienso que siendo el Apocalipsis un libro profético, puede bien proyectarse a un futuro que trascienda el presente del autor” (Solotorevsky, 9).

¹³ En <http://www.letras.s5.com/rb1711041.htm>

¹⁴ Ver Anexo 1

al centro del que habla la nota mencionada por Echeverría): “Un centro oculto del que salen una serie de tubos horizontales en estrella, unidos entre sí por otros tubos horizontales. El centro oculto es a su vez otro tubo, pero éste es vertical” (Dato)¹⁵. La serie de interpretaciones a que un dibujo puede dar lugar es por lo general múltiple y en este caso se corre el peligro de proyectar en este esquema dicha multiplicidad sin que el ejercicio deje de ser mera especulación. Podríamos aventurar, corroborando lo dicho por Dato, que ese tubo vertical sí puede ser una imagen que corresponda con ese centro de la novela del que se ha hablado, y agregar que es significativo que en el dibujo ese tubo se prolongue hacia abajo en una alusión a lo subterráneo de la estructura, lo cual correspondería con esa dimensión oculta ya mencionada. Lo que sí parece señalar con certeza ese esquema es la importancia que le daba Bolaño al concepto de estructura en la construcción de su novela, importancia que hemos visto refrendada en el conjunto de las declaraciones en las que se refirió al tema.

Un aspecto que se inscribe en la relación intertextual de las novelas de Bolaño, y que señala la importancia del concepto de estructura para el autor, tiene que ver con las reseñas de las novelas de Archimboldi que aparecen en *Los sinsabores del verdadero policía*. Esta novela que se publicó póstumamente en el año 2011 es una novela en cinco partes y tiene una relación notable con *2666*. Los vínculos entre *Los sinsabores del verdadero policía* y *2666* tienen que ver con los personajes y motivos que comparten, aunque las diferencias en el tratamiento de algunos personajes son significativas. Una de las cinco partes de *Los sinsabores del verdadero policía* trata sobre el escritor francés J. M. G. Archimboldi que es como inicialmente Bolaño se aproximó al personaje que sería luego Benno Von Archimboldi. En esta parte se da cuenta de la bibliografía¹⁶ del escritor (algunos títulos coinciden con los de Archimboldi en *2666*), y se adelantan algunos elementos estructurales de su narrativa que desaparecen posteriormente. En la reseña de una de las novelas del escritor francés, *La perfección ferroviaria*, (Gallimard, 1964), se esboza la estructura de esta novela:

Novela compuesta por noventa y nueve diálogos de dos páginas cada uno, aparentemente sin ninguna ilación entre sí. Todos los diálogos transcurren a bordo de un ferrocarril. Pero no en un mismo ferrocarril, ni siquiera en un

¹⁵ En <http://www.mondoescrito.com/blog/786/>

¹⁶ Una de las obras de teatro que aparecen señaladas al principio del capítulo se llama *El espíritu de la ciencia ficción* que es el mismo nombre que lleva la última novela que se ha publicado de Bolaño en el 2016.

mismo tiempo. Cronológicamente, el primer diálogo (página 101) transcurre en 1899, entre un cura y un oficinista de una compañía de ultramar; el último (página 59), en 1957, entre una joven viuda y un coronel de caballería retirado.

La exposición de la estructura de la novela muestra además que algunos de esos diálogos quedan inacabados y que, a pesar de la aparente inconexión y de la proliferación de personajes, se puede deshilvanar una relación entre dos viajeros, “dos personas ambiguas que, pese a los cambios de trabajo, de edad, en ocasiones incluso de sexo (...), son la misma persona”, y, además, “es dable desenredar las claves para el esclarecimiento de un crimen, aunque el orden en que el libro nos presenta los diálogos contribuya más bien a oscurecerlo” (2011, 214-215). Este argumento y estructuración de la novela nos ayuda a entender la manera en que el autor jugaba con el concepto de estructura: todo el dispositivo de la narración está dispuesto para la indagación del lector. *La perfección ferroviaria* presenta un orden alterado que oscurece y oculta los hilos de la trama. La novela dispone una serie de elementos diseminados en las noventa y nueve conversaciones que la componen (podríamos decir que están camuflados en ellas), que el lector debe identificar y ordenar para averiguar los motivos principales de la novela. Este tipo de opacidad del texto está en consonancia con la estructura de *2666*, la cual enuncia motivos que se configuran de manera fragmentaria en el texto. “La historia descompuesta o historia desarmada y vuelta a armar” con la que se sueña Amalfitano (264), señala ese tipo de narración torrencial que Bolaño quería para sus novelas y, ciertamente, para *2666*.

El palimpsesto delirante de Bolaño

“La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años, y allí no entra nada que no sepa la contraseña”.

Roberto Bolaño

La estructura general de la obra de Bolaño responde a una serie de relaciones intertextuales que se generan entre sus novelas, relatos y también su obra poética. A partir de dichas relaciones se puede entender el proyecto a largo plazo de su obra que se advierte claramente en el epígrafe que precede estas líneas: “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años” (Braithwaite, 84). En efecto, el lector de Bolaño puede identificar la continuidad de algunos elementos de su obra que permiten no sólo establecer relaciones entre sus textos, sino además enriquecerlos

gracias a las nuevas interpretaciones que se generan en esa dinámica creciente de su obra. Entre aquellos elementos que configuran la estructura general de su narrativa, el que resulta más visible, y tal vez más significativo, es el de la continuidad de los personajes que recorren sus novelas y relatos. Personajes que pasan de una obra a otra (Belano, Ulises Lima, Auxilio Lacouture); prefiguraciones de personajes que cambian y aparecen transformados posteriormente (Lalo Cura, Archiboldi, Amalfitano); personajes que se reestructuran por completo, pero que conservan características distintivas de las situaciones en las que surgen (Alberto Ruiz Tagle/Carlos Wieder), hacen de la obra de Bolaño una obra en construcción, de voluntad inacabada o abierta. Entre esos personajes el que resulta más importante, no sólo por la vinculación personal explícita con el autor, sino por el papel preponderante que tiene para sus narraciones, es el personaje de Arturo Belano, una especie de alter ego de Bolaño. La relación más inmediata se establece con su apellido el cual tiene una cercanía con el apellido del escritor que no pasa desapercibida. El nombre de pila, Arturo, hace pensar en el poeta francés de *Una temporada en el infierno* cuyo carácter errante es proverbial, algo que se reproduce en la errancia de Belano, quien al final de *Los detectives salvajes* se pierde en un país africano, tal como lo hizo en algún momento de su vida el poeta francés. En una entrevista con Dunia Gras Miravet, Bolaño explica la aparición de Belano como Arturo B en *Estrella distante*: “Arturo Belano aparece en *Estrella distante* sólo en el prólogo, en las palabras iniciales, cuando se dice ‘y esto me lo contó Arturo B’, pero es claramente Arturo Belano, sin la menor duda. Pero yo no tenía claro que iba a llamarse Arturo Belano, el protagonista de alguno de los cuentos de *Llamadas telefónicas* y de *Los detectives salvajes*: fue como una aparición” (2000, 59). La presencia de Belano es persistente en la serie de relatos que componen la obra cuentística de Bolaño. “Álbum de fotos” del libro *Putas Asesinas*, por ejemplo, muestra la continuación del periplo de Belano en África, algo que puede entenderse como una ampliación de la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Por otra parte, en el cuento “Detectives” de *Llamadas telefónicas* Belano aparece como prisionero provisional del régimen militar chileno que lo encarcela durante varios días, lo cual se relaciona con un episodio de la vida de Bolaño en la época del golpe militar. Esta vinculación entre autor y personaje es esencial para entender el desarrollo de las diferentes facetas de Arturo Belano que muchas veces funge también como narrador bajo el nombre de B. La presencia de Belano en la narrativa bolaniana llegaría hasta su última novela (la última en la que trabajó) si tenemos en cuenta la nota de Ignacio Echeverría que acompaña la edición de

2666: “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).

La relación que se establece entre sus libros continúa con la aparición de novelas cuya genealogía se encuentra en anteriores obras. Este es el caso de *Estrella distante*, que parte del relato “Ramírez Hoffman, el infame” de *La literatura nazi en América*, o de la ya mencionada *Amuleto*, que parte del cuarto capítulo de la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Además de esto se puede rastrear en la obra de Bolaño una serie de situaciones y paralelismos que de manera directa o tangencial aluden a otras partes de su obra. Ejemplo de esto es la geografía de Santa Teresa que antes de ser el centro del horror en 2666 aparecía como lugar de paso en *Los detectives salvajes* y en algunos cuentos como “El gusano” de *Llamadas Telefónicas*. Estos elementos que configuran una estructura total de su obra fueron considerados por el autor como imprescindibles para un completo entendimiento de su narrativa:

Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema. (Braithwaite, 118)

De esta manera, la idea que tenemos de algunos de sus personajes en el espectro general de su obra, durante el recorrido que va de sus primeros a sus últimos libros, se hace más amplia y compleja a partir de las distintas aproximaciones que de ellos hizo el autor. Esta serie de relaciones que se hacen visibles en sus libros puede ser abordada a partir de la definición de palimpsesto de Gerard Genette. En el palimpsesto, dice Genette, “se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia” (Genette, 495). Las interconexiones que se generan en la obra del escritor chileno nos remiten a un palimpsesto total, desde el cual la producción escrita del autor se vincula en un haz de relaciones que atraviesa su obra y que es preciso abordar como una de las características esenciales de su poética.

Por otra parte, la poética del delirio que, como hemos visto, se desarrolla a partir del extravío narrativo que determina la estructura formal de la obra de Bolaño, se sustenta también en un aspecto notable de su escritura que juega un papel importante en la manera en que se construye el palimpsesto total que estructura su narrativa. Es aspecto tiene que ver con la aparición continua de personajes delirantes en sus novelas y relatos. “La locura es contagiosa” piensa Amalfitano en *2666* (2004a, 228) y este parece ser justamente uno de los derroteros que se traza en la obra de Bolaño. De acuerdo a esto, el desvarío de sus personajes se presenta bajo diferentes ángulos que permiten un acercamiento a una conciencia inestable y enajenada. Esto hace visible en su obra una estética del extrañamiento y del absurdo que establece una realidad dislocada a partir de la cual se construye su narrativa. Una de las novelas que hacen más visible esta filiación con el desvarío es *2666* que presenta una serie significativa de personajes que bordean el delirio. El delirio en la novela hace parte de la cotidianidad de algunos personajes que, sin embargo, no se pueden calificar como locos consumados, sino más bien como alucinados que experimentan en su diario vivir esas tendencias del desvarío. El personaje que encarna esto de manera más clara es Amalfitano, quien sostiene una conversación tranquila con una voz interior que se presenta como la voz de su abuelo, la cual lo interroga constantemente y trata de convencerlo de que su incipiente demencia no debería alarmarlo:

¿Te puedo hacer una pregunta?, dijo Amalfitano. Hazla, dijo la voz. ¿De verdad eres el fantasma de mi abuelo? Mira con lo que me sales, dijo la voz. Por supuesto que no, soy el espíritu de tu padre. El de tu abuelo te ha olvidado. Pero yo soy tu padre y no te olvidaré jamás. ¿Lo entiendes? Sí, dijo Amalfitano. ¿Entiendes que de mí no tienes nada que temer? Sí, dijo Amalfitano. Ponte a hacer algo útil y luego revisa que todas las puertas y ventanas estén perfectamente cerradas y vete a dormir. ¿Algo útil como qué?, dijo Amalfitano. Por ejemplo, lava los platos, dijo la voz. Y Amalfitano encendió un cigarrillo y se puso a hacer lo que la voz le había sugerido. Tú lavas y yo hablo, dijo la voz. Todo está en calma, dijo la voz. No hay beligerancia entre tú y yo, (...) Todo está muy bien, decía la voz. Todo es cuestión de que te vayas acostumbrando. Sin gritar. Sin ponerte a sudar y a dar saltos. (269-270)

En *2666* el desvarío de los personajes sirve a diferentes propósitos y permite elucidar un ejercicio variable de su poética que no pocas veces corresponde o está en consonancia

con la exposición del mal. El delirio se presenta en la obra de Bolaño como una manera de mostrar o hacer visible la singularidad de los personajes, su trastorno y sus disquisiciones al límite, pero también para mostrar el producto de actos infames como la macabra exposición de Carlos Wieder en *Estrella distante* que es calificada como una “epifanía de la locura” por uno de los militares chilenos. A veces también se presenta como una forma particular de acceder al conocimiento, lo cual constituye lo contrario de una concepción del delirio que se basa únicamente en el error de la percepción, según lo definen de manera generalizada los tratados de psiquiatría: “una interpretación o creencia errónea a la que el sujeto (delirante) confiere carácter de cierta” (Castilla, 15). En este sentido, en la obra de Bolaño los personajes que bordean el delirio trascienden o habitan la enajenación (Auxilio Lacouture, Florita Almada) y transitan un terreno en el que el extravío es la brújula con la cual se orientan y en el que la locura puede representar “la salida olvidada hacia una nueva cordura” (2004a, 997).

El narrador en el delirio

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

2666

“La divagazione o digressione e una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua: fuga da che cosa? Dalla morte, certamente”¹⁷.

Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio

En gran parte de las novelas que componen el corpus narrativo de Roberto Bolaño, la voz del narrador es la voz del personaje que protagoniza el relato. Impulsado por su desvarío el narrador homodiegético desarrolla un monólogo en el que la forma de su relato resulta vacilante y digresiva dado el carácter enajenado del personaje. Este es el caso de las novelas *Amuleto* y *Nocturno de Chile* en las que los relatos de Auxilio Lacouture y Sebastián Urrutia Lacroix se apartan del surco de la narración para derivar en otros relatos que promueven un quiebre de la historia principal. Bolaño se refirió a estas dos novelas como sus “novelas río”¹⁸, tal vez porque el impulso narrativo que da forma al relato fluye constantemente, llevado por una fuerza que discurre de manera sinuosa en la narración. En estas dos novelas, los personajes refieren una realidad sombría e imprecisa y este hecho se reproduce en la narración misma al mostrar formalmente la vacilación de los narradores. Así, la materia de la narración determina la aproximación del narrador al objeto de su relato.

La proximidad con el mal que configura el marco narrativo de estas dos novelas hace que el narrador se aproxime, no de manera directa a aquello que quiere referir y que parece cada vez más inasible e impreciso, sino a partir de extravíos narrativos que son

¹⁷ “La divagación o digresión es una estrategia para *aplazar* la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua: ¿fuga de qué cosa? De la muerte, ciertamente” (Calvino, 59).

¹⁸ “*Nocturno de Chile* tiene la misma estructura que *Amuleto* y que otra novela que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser *Corrida*. Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino, en diálogo con su destino (...) Hay una estructura, como decía antes, que es básicamente musical. Y también por supuesto, está el intento de escribir una novela-río” (Braithwaite, 115-116).

una consecuencia formal del desvarío de los propios personajes. De este modo, las brechas que se abren en el relato configuran una indagación de una realidad sombría, lo cual hace que el texto se construya como una continua digresión.

La digresión en la obra de Bolaño propicia una desestabilización del discurso narrativo que no permite que la narración se concentre en un único relato, sino que se bifurque en otros relatos aplazando con ello el final. En este sentido, la voz narrativa, impulsada por el delirio, da forma y estructura a la narración que se construye a partir del desplazamiento y postergación de sus motivos principales y del quiebre que altera el discurso lineal. María Paz Oliver señala que la digresión opera como “una práctica transgresora encaminada a cuestionar la construcción del propio discurso” (2013, 284). En *Amuleto y Nocturno de Chile* esta transgresión va de la mano con la manera de exponer los temas particulares de la narración. El carácter crítico de la digresión se revela al subvertir las formas instituidas del discurso oficial en la enunciación delirante del narrador y a partir de esto exponer esas realidades de difícil acceso que parecen experiencias inabarcables o inefables. De este modo, la reconstrucción de la historia en estas novelas da cuenta de los obstáculos y las limitaciones de la conciencia narrativa para establecer con precisión los hechos que aborda. En este sentido la memoria o la ausencia de ella resulta un factor importante de la narración. Los narradores de estas novelas parecen dar cuenta de un mundo borroso que se difumina en su conciencia y que tanto Auxilio Lacouture como Sebastián Urrutia Lacroix tratan de asir con dificultad. El extravío que caracteriza su narración hace que estos dos narradores emitan juicios que, por lo general, se mueven entre el absurdo y la declaración peregrina que limita con la locura. Sin embargo, el delirio de estos dos personajes le permite al lector vislumbrar la realidad oscura que surge en ese deambular discursivo del narrador.

La poética de Bolaño apunta de manera constante a señalar el relato como enajenación que discurre por varios cauces narrativos. Este aspecto constituye una de las características del narrador homodiegético de Bolaño. En *Amuleto y Nocturno de Chile* es claro que el relato de los personajes es enunciado por una conciencia inestable que se enfrenta a experiencias límite y que por momentos parece ceder a la locura. Las reiteradas asociaciones de los personajes son ilustrativas de este aspecto y, sin embargo, a partir de este discurso se configura un desvelamiento particular de la realidad que refieren.

En este capítulo se analiza ese narrador en primera persona que tanto practicó Bolaño en sus novelas para abordar, no sólo los elementos estructurales de su poética del delirio, sino además, la manera en que se configuran los elementos de la narración delirante para dar cuenta de los temas de estas novelas que tanto en *Amuleto* como en *Nocturno de Chile* tienen que ver con el mal. Estas dos novelas tienen una proximidad significativa con este tema y constituyen en la obra de Bolaño un paradigma de lo que hemos llamado el narrador en el delirio, razón por la cual las hemos escogido para este análisis. Aunque ambas novelas hacen uso del desvarío del narrador y de una estructura delirante para aproximarse al mal, sin embargo, las dos utilizan estrategias diferentes para revelarlo. Este aspecto resulta determinante para ver los alcances de la poética del delirio y la diferente funcionalidad de las estrategias narrativas adoptadas por Bolaño.

***Amuleto*: el delirio de la sibila.**

“A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico”.

Amuleto

Amuleto, como *Estrella distante*, es una novela que parte de la ampliación de un relato que el autor ha tratado con anterioridad, en este caso, el monólogo de Auxilio Lacouture¹⁹ que configura el capítulo cuarto de la segunda parte de *Los Detectives Salvajes*. En *Amuleto*, la expansión del texto original conlleva algunos cambios, pero no una reestructuración significativa del conjunto de la novela, como en el caso de *Estrella distante*. La situación que da lugar al relato en *Los detectives salvajes* se reproduce también en *Amuleto*: la uruguaya Auxilio Lacouture se refugia en un baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y confinada allí tras la entrada del ejército a la universidad, refiere su llegada a México, su paso por la casa de los poetas exiliados Pedro Garfías y León Felipe, sus andanzas con los jóvenes poetas mexicanos, su amistad con Arturo Belano, su vida bohemia y, en última instancia, su “resistencia” allí tras varios días de aislamiento y de alucinaciones. Sin embargo, en *Amuleto* la masacre de estudiantes en Tlatelolco²⁰ es el norte al que se dirige la

¹⁹ El personaje de Auxilio Lacouture tiene un referente real: la uruguaya Alcira Soust Scaffo, quien llegó a México en la época en que Roberto Bolaño aún vivía en el DF. En este sentido, es significativa la vinculación del personaje con Arturo Belano, el alter ego de Bolaño.

²⁰ Myrna Solotorevsky señala en torno a los acontecimientos que tratan la novela: “La masacre de Tlatelolco nos sitúa frente a un referente pseudo-real; ella acaeció en la noche del 2 de octubre de 1968, cuando una manifestación de estudiantes, precedida por huelgas, finalizó con una verdadera tormenta

narración de Auxilio, lo cual intensifica el carácter delirante del texto y la denuncia que se formula en los márgenes de su desvarío. En *Amuleto* se suceden imágenes alucinadas y admonitorias: Auxilio tiene frecuentes revelaciones sobre lo que va a suceder con los estudiantes y, a partir de esto, da cuenta de las imágenes del horror en Tlatelolco como si asistiera a la proyección de una pesadilla. En la reescritura extendida de ese monólogo, en el que originalmente se habla de la manera en que Auxilio se refugia en su escondite y resiste allí por varios días mientras la universidad es asaltada y sitiada por las tropas del ejército, Bolaño decidió enfatizar la manera en que la uruguaya da cuenta de los asesinatos de estudiantes a partir del delirio y de las fracturas del tiempo. De este modo, su delirio le permite indagar en las imágenes vacilantes que se le presentan para anunciar el horror que, desde el principio, aparece como centro del relato:

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (11)

El discurso de Auxilio, que se configura como una continua digresión, muestra progresivamente una indagación en torno al mal y refleja la incipiente demencia a partir de la cual la narradora se aproxima a él. El relato parte, y tiene siempre presente, esa mención del horror hacia la cual avanza la narración y a pesar de las continuas digresiones que hacen parte del texto, Auxilio vuelve cada tanto a recordarnos: “Fue en Tlatelolco: ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!” (28). La salvedad que hace la narradora sobre la particularidad de su relato y el marco de terror en el que este se inscribe nos instala en un terreno ambiguo que es esa frontera entre la cordura y la locura²¹. De esta manera, el monólogo delirante de Auxilio adopta la divagación como estrategia discursiva haciendo del relato un continuo ir y venir que se fragmenta narrativamente y que desborda el carácter temporal en el que está inscrita su historia:

de balas en La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México, en tiempos del Presidente Díaz Ordaz. Cuando terminó el tiroteo, cientos de personas yacían muertas o heridas” (2016, 26).

²¹ Muestra de esa proximidad de Auxilio con la locura la constituyen los siguientes pasajes de la novela: “Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria” (97). “Los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran” (153).

Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. (35)

El relato de Auxilio se va desarrollando a partir de la alteración temporal sin importar que de la mención del pasado se pase a enunciar sucesos futuros, visiones que hacen que Auxilio sea por momentos una sibila en trance o una vidente. En este sentido, su delirio y constante divagación permite que haya una concatenación de tiempos en su narración que instaure diferentes planos de temporalidad en la historia que cuenta. En su estudio sobre la digresión en la novela italiana Olivia Santovetti advierte que una de las particularidades de este tipo de estrategia narrativa es que la digresión juega con el tiempo y que esto se puede entender a partir de dos acepciones fundamentalmente: por una parte, la digresión permite una diferenciación del tiempo, es decir, permite la introducción en la novela de “diferentes niveles de temporalidad que incluyen el de la narración”; y por otra, la digresión permite estirar o extender el tiempo de la lectura “para aplazar, a partir de la interpolación, el final de la narración” (2007, 233). Auxilio aprovecha esas dos posibilidades de la digresión. Su relato discurre de manera digresiva para extender el tiempo: “Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico” (12), y, además, se instala en diferentes niveles de temporalidad que le permiten referir los hechos futuros de Tlatelolco. En este sentido, la digresión estructura los saltos temporales de la narración. Como lo advierte Santovetti:

La digresión es, entonces, una técnica para multiplicar el tiempo y crear un tiempo diferenciado. Esto evidencia de qué manera la digresión, junto con otras estrategias, permite a la narrativa dar cuenta de una dimensión no cronológica de la temporalidad.²² (2007, 233)

El carácter digresivo de la narración se aprovecha para formular una alteración temporal que evita reproducir el ordenamiento lineal del discurso. La dimensión “no cronológica

²² “Digression is thus a technique to multiply time and create differences in time. It becomes clear how digression, among other devices, allows narrative to account for a non-chronological dimension of temporality”. (2007, 233)

de la temporalidad” de la que habla Santovetti responde a esa fracturación del tiempo que hace que la narración misma se proponga como una disolución del orden cronológico del relato y como una multiplicación del tiempo presente que lo vincula con otras instancias temporales. El truco con el tiempo que implica la digresión es potenciado por la manera en que Auxilio asume el rol del vidente para referir profecías irónicamente como aquellas que se relacionan con la lectura en el futuro:

Y la vocecita me decía che, Auxilio, ¿qué ves? El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. (...) Entonces yo tomaba aliento, dudaba, ponía la mente en blanco y finalmente decía: mis profecías son éstas. Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101. Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound desaparecerá de algunas bibliotecas en el año 2089. Vachel Lindsay será un poeta de masas en el año 2101. César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. (134)

Esta enumeración de “profecías” que continúa por varias páginas muestra intensamente el delirio de Auxilio que se proyecta largamente en el extravío narrativo del texto. El carácter derivativo de su discurso se explora en este tipo de alucinaciones para hacer énfasis en el carácter delirante de su experiencia en el que una voz le habla y le pide que haga profecías. De este modo, la digresión parece atender contra el propósito de la propia narración de contar la “historia de terror” que se promete en la primera página, al desviar el relato por otros cauces narrativos. Sin embargo, cada tanto se anuncia la masacre, la cual se presenta a partir de las imágenes que la uruguaya ve surgir en un cuadro de Remedios Varo. Esto determina que la masacre de Tlatelolco sea descrita a partir de las visiones que van apareciendo de ese paisaje surreal y simbólico en el que se concentran las alucinaciones de Auxilio.

La fragmentación temporal del discurso permite, además, que se vaya dilatando el hecho de la masacre como si la conciencia de la protagonista no pudiera dar cuenta de ello de inmediato. Toda la narración pasa por la dilación de los acontecimientos, y es a partir de esa dilación que se recurre continuamente a los excursos narrativos en los que se van sucediendo sus encuentros con Arturo Belano, Remedios Varo, Lilian Serpas, su

hijo Carlos Coffeen Serpas, y a partir de los cuales se dan grandes catálisis, como la historia del mito de Erígone que le cuenta Coffeen Serpas a Auxilio (Cf. 118). El juego especular que tiene lugar en *Amuleto* pasa también por el desdoblamiento de la identidad de Auxilio, la cual se refleja en la identidad de los personajes femeninos de su relato: “yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas” (41). De esta manera, su historia es también la historia de las mujeres a las que se refiere, lo cual da paso a que su narración promueva esas derivaciones en las que se abordan los relatos concernientes a estas mujeres. Así, la narración se aparta constantemente de ese surco del relato que son los hechos en Tlatelolco, los cuales se posponen, sin perder de vista que luego se tendrá que dar cuenta de ellos: “Auxilio, lo que has de ver lo verás, pero aún no. Yo sé que ese paisaje, ese valle inmenso con un ligero aire de fondo renacentista, espera (94). Debido a esto, la narración discurre de manera derivativa y a partir de presentimientos en los que se anuncian algunos elementos sobre la masacre. Por eso es determinante la manera en que el discurso de Auxilio se remite al acto de videncia para contar cómo progresivamente aparecen figuraciones del horror en su delirio. Auxilio muestra una alternativa discursiva para abordar la masacre de estudiantes en Tlatelolco en la que el relato difiere de las formas comunes que se utilizan para contar o abordar el hecho histórico. El relato alucinado y digresivo de Auxilio es una subversión del discurso oficial y constituye una manera diferente de abordar los asesinatos de estudiantes cometidos por las fuerzas militares.

Según Ross Chambers, “la digresión (...) plantea una especie de problema o amenaza para quienes desde el punto de vista del discurso asumen que debe estar bajo el control de un tema coherente y sujeto, por lo tanto, a las reglas estrictas del orden” (1999, 85). En este sentido el delirio de Auxilio, que se proyecta en su narración digresiva, permite alterar las formas ordinarias del discurso y plantear una alternativa narrativa para contar el horror, lo cual refleja en el aspecto formal de la novela o en su estética la enunciación política de la novela (Rancièrè, 2005, 17). En *Amuleto* se da un reordenamiento de diferentes estratos de la ficción (tiempo, espacio) que deriva en “un modo diferente de hacer aparecer y entender el terror” (Donoso, 131). La historia de terror que se va mostrando en los márgenes del relato aparece a partir del desvío del discurso de Auxilio en el que el asalto de las imágenes o visiones que se le presentan se propone como una manera de exteriorizar la realidad de la masacre. De esta manera, se accede al horror por la vía del delirio que es la que propone el discurso exaltado de Auxilio. Este discurso

tiende a fragmentar la narración misma para que la historia pueda ser contada, lo cual produce la práctica digresiva de su relato y la subsecuente división temporal a partir de la cual se enuncia. Las grietas de una realidad socavada por el terror dejan pasar las imágenes de pesadilla en las que se va configurando el sacrificio de una generación de estudiantes mexicanos.

El desvarío de la narración de Auxilio Lacouture resulta cada vez más frecuente hasta culminar en el momento en que la protagonista puede dar cuenta de la masacre refiriéndose al valle y al abismo por el cual se despeñan los jóvenes que avanzan hacia la muerte sin que ella pueda hacer nada para impedirlo: “Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo (152). El valle por el cual avanzan los jóvenes mexicanos, “los niños más lindos de Latinoamérica”, es, como lo prefiguraba el texto, el valle que Auxilio ha visto en uno de los cuadros de la pintora surrealista Remedios Varo:

Y Remedios Varo me mira sonriendo y luego se da vuelta, me da la espalda y durante un rato estudia el cuadro, pero sin quitar o descorrer la falda que lo preserva de miradas indiscretas. (...) Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé (...) que lo que la pintora me muestra es un preámbulo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego. (93-94)

El cuadro de Remedios Varo anticipa el escenario en el que Auxilio presenciará la desaparición de los estudiantes. La dilación que promueve la estructura digresiva de *Amuleto* permite que la ficción juegue entre la anticipación y la postergación de la historia de terror que se propone en el texto. Este factor señala una confluencia de los tiempos de la novela que se concentra en el momento en que Auxilio queda atrapada en el baño de la UNAM: el instante siempre presente de la narración que da lugar no sólo a su confinamiento físico, sino también, a su confinamiento temporal: “Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968” (43). Esto refuerza el discurso delirante que se

presenta como una concatenación de visiones que confluyen y se alteran en ese instante. Tal vez por eso una de las figuras a las que se recurre en la narración es a la del espejo que muestra el juego de reflejos temporales de la novela:

Pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas (...) Pero lo vi y entonces me vi a mí misma encerrada en el lavabo de mujeres y recordé que allí había soñado con el mismo valle (...) Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y eso seguro que quería decir algo, estas cosas no pasan por casualidad, nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar, tal vez Arturito ya esté muerto, pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo. (67-68)

El espejo constituye una manera de mostrar esa construcción del tiempo como un reflejo en el que la idea de continuidad o linealidad se ven alteradas en la narración. Así, el espejo como elemento siempre presente en el relato (el espejo del baño de la UNAM, el espejo de la casa de Coffeen Serpas, el espejo que aparece en el sueño de Auxilio, el espejo del que resurgirá André Breton en el año 2071) refleja la alteración del tiempo que permite a Auxilio a partir de la figura de la sibila poder habitar un futuro que no es el suyo, el tiempo que refieren las visiones a partir de las cuales da cuenta del horror de Tlatelolco.

En ese plano de alteraciones temporales alentadas por el delirio se da el encuentro entre Auxilio y Remedios Varo como una fabulación de la narradora, quien reconoce que dicho encuentro no pudo haberse dado en la realidad por razones de simple lógica²³. Sin embargo, las visiones que se suceden del cuadro que le muestra la pintora surrealista no sólo alteran esa lógica, sino que refuerzan ese estrato de irrealidad a partir del cual se acerca a un acontecimiento que sobrepasa su conciencia. Con esto se llama la atención sobre el carácter delirante de su discurso, de esos elementos que configuran el extravío que da forma a su narración y que, sin embargo, es el medio a partir del cual se pueden

²³ “Yo no la conocí. Sinceramente, me encantaría decir que yo la conocí, pero la verdad es que no la conocí. Yo he conocido a mujeres maravillosas, fuertes como montañas o como corrientes marinas, pero a Remedios Varo no la conocí. No porque tuviera vergüenza de ir a verla a su casa, no porque no apreciara su obra (que aprecio de todo corazón), sino porque Remedios Varo murió en 1963 y yo en 1963 aún estaba en mi lejano y querido Montevideo” (90-91).

referir los asesinatos. El valle que Auxilio ve en el cuadro de la pintora surrealista aparece también, según el pasaje anterior, en un sueño, lo cual presenta al sueño o, más precisamente, a la pesadilla como un estado contiguo al horror. De este modo, aquello de lo que no se puede dar cuenta directamente se refiere a partir de la lógica fragmentada de los sueños. La enunciación delirante del relato de Auxilio permite habitar un interregno en el cual confluyen realidad y pesadilla, lo cual hace que la realidad del relato sea porosa y elusiva y que por ello se de cuenta de ella de manera fragmentaria. Las grietas que se abren en su percepción de la realidad da paso a la suspensión de lo razonable para mostrar desde otros planos (desde estos elementos que remiten al cuadro surrealista de la pintora, por ejemplo) cómo se aprehende la masacre en la conciencia de Auxilio.

En *Amuleto*, el discurso de Auxilio presenta la locura como un camino de acceso a la verdad y no como una negación de ella. Auxilio se presenta, además, como poeta, lo cual vincula su discurso con la idea de una revelación. En este sentido, Bolaño parece proyectar en el texto la figura del poeta como vidente que desde Rimbaud es parte de la tradición de la poesía moderna. Auxilio, ya sea como una sibila que enuncia profecías o como la poeta vidente que puede dar cuenta del horror desde su encierro en un baño de la UNAM, o por la conjunción de esas dos instancias, aparece como un personaje atravesado por una manera alternativa de acceder al conocimiento:

Si la voz de la locura se acerca, según una cierta tradición cambiante pero perdurable, a la voz del poeta, ambos discursos son afines con un modo de conocimiento en el que el *saber* está ligado a la iluminación: uno y otro ven y dicen lo que los demás no (...) Extraños al mundo, aquel que auténticamente *delira* se escapa del orden y por eso mismo, se vuelve peligroso en su ajenidad y en la evidencia de su exceso. (Gigena, 18-19)

De este modo, los signos de la locura presentes en el relato de Auxilio no sólo reproducen el aspecto formal de su discurso digresivo, sino además se relacionan con una vía alterna de acceder al conocimiento desde la figura de la iluminación o desde el plano de lo visionario. Al ser consciente de su desvarío Auxilio se sitúa en el límite de la locura: “En ese momento decidí bajar de las montañas. Decidí no morirme de hambre en el lavabo de mujeres. Decidí no enloquecer. Decidí no convertirme en mendiga.

Decidí decir la verdad aunque me señalaran con el dedo” (142). Su estado puede entenderse como un arrebato producido por la situación de confinamiento a la que se ve sometida. Es precisamente desde ese arrebato que Auxilio se equipara a la figura de la sibila griega, algo que queda manifiesto en la manera en que Bolaño se refirió a la novela: “En *Amuleto* procuro entregar al lector la voz arrebatada de una uruguaya con vocación de griega” (2004b, 20). A partir de esa caracterización esotérica Auxilio se resguarda de la amenaza al ampararse en las leyes de la matemática y el cosmos: “supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, (...) supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían (34). Las leyes no sólo amparan a Auxilio, sino que posibilitan su acceso a otro espacio tiempo para que surjan las imágenes del mal: “Vi las cumbres alpinas como un espejo, abolidas las leyes de la física, con dos lados: de un lado del espejo había salido yo y del otro habían salido ellos. Caminaban hacia el abismo”. (152)

Auxilio puede ver la marcha de los jóvenes que van a ser sacrificados y que avanzan cantando hacia la muerte. La advertencia que quiere interponer entre la marcha de los estudiantes y el abismo que está al final de valle no la puede comunicar. A pesar de que puede advertir la proximidad de la muerte de los estudiantes, sin embargo, no puede hacer nada para que esa generación deje de avanzar hacia ella. En el relato de Auxilio las imágenes que se le presentan se difuminan y se asimilan a lo fantasmagórico: “Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi. Probablemente eran fantasmas” (151). Mientras pasan los días y la uruguaya resiste atrincherada en el baño, la “luna cambia de baldosa”, el espejo deja pasar imágenes y el panorama que advierte por el ventanuco de los lavabos en un nuevo día muestra al campus universitario en “trozos de puzle” (145), lo cual parece un reflejo de su narración fragmentaria y de las partes que han ido componiendo su relato. El baño en el que confluyen los tiempos y en el que parece quedar anclada constituye en su delirio el acceso a la realidad como una revelación: “ese water es el cubículo que nunca tuve, ese water fue mi trinchera y mi palacio del Duino, mi epifanía de México” (145). Desde allí, Auxilio ve la marcha final y escucha ese canto que se constituye en “nuestro amuleto” y que relata la valentía de una generación de jóvenes latinoamericanos sacrificados.

Nocturno de Chile: la tormenta de la conciencia delirante

“La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura”.

Roberto Bolaño

En *Nocturno de Chile* Bolaño sitúa de nuevo la narración en su país y en el momento crítico de la dictadura militar. A diferencia de *Estrella distante*, el foco de la narración no recae directamente sobre un personaje que encarna la figura del mal, sino sobre un personaje cuya capacidad para ejercerlo parece ínfima. Sin embargo, el motivo de la narración sigue siendo el mal, pero esta vez abordado desde la conciencia intranquila de un sacerdote que, momentos antes de su muerte, se enfrenta con su pasado y relata su proximidad con la dictadura. En esta novela el narrador homodiegético, antes que un personaje que ejerce el mal, es un personaje cómplice y su complicidad está representada, no sólo a partir del silencio que guarda frente a diferentes hechos, sino también a partir de su participación en algunos episodios que lo ligan a la junta militar. Para abordar esa conciencia cómplice del Chile de la dictadura, Bolaño parte del relato delirante de un sacerdote que ejerce como crítico literario, Sebastián Urrutia Lacroix, quien utiliza el seudónimo de H. Ibacache en sus publicaciones. De esta manera, Bolaño indaga en *Nocturno de Chile* el estado de la conciencia de un país que, si bien no participó de manera directa en la represión ejercida por los militares, sin embargo, participó a partir de la negligencia, el silencio y la indolencia, en el despliegue y funcionamiento de la dictadura. A propósito de esto Bolaño se refirió a la novela en los siguientes términos:

En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa. Yo creo que la culpa, el sentido de la culpa, es de las pocas cosas buenas de la religión católica. (...) Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable? (Braithwaite, 114)

El personaje de Urrutia Lacroix tiene como referente real a José Miguel Ibáñez Langlois,²⁴ un sacerdote del Opus Dei que ejerció como crítico literario durante muchos años en Chile. En la novela aparecen varios personajes que tienen un referente real identificable. Este es el caso de María Canales, la organizadora de las veladas literarias a las que asistía Urrutia Lacroix y en cuyo sótano tenían lugar prácticas de tortura ejecutadas por su esposo, el norteamericano James Thompson, agente de la DINA²⁵. En este sentido, *Nocturno de Chile* se sitúa en esa línea de novelas en las que se ve reflejada una práctica del autor de aprovechar diferentes elementos de la realidad para concretarlos en la ficción, como pasa también en novelas como *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y *2666*. En *Nocturno de Chile* la narración discurre como en *Amuleto* a partir del discurso en primera persona de un personaje delirante. Urrutia Lacroix yace en su cama y en medio de la fiebre y el desvarío recapitula algunos episodios de su vida, ante la continua acusación que sobre él proyecta el “joven envejecido”, presencia que representa, como se comprueba al final de la novela, un alter ego de Urrutia Lacroix. El enfrentamiento con su conciencia hace que el sacerdote repase su pasado justificando continuamente su conducta ante el joven envejecido, quien lo acusa en esa hora última de su existencia. Estas justificaciones no resultan convincentes y el texto se encarga de desenmascararlas a partir del relato de Urrutia Lacroix. A ese desenmascaramiento hace alusión el epígrafe de la novela: “Quítese la peluca”. *Nocturno de Chile* comienza con una mención sobre la responsabilidad ética que se va a configurar como un leitmotiv significativo en el transcurso del texto:

²⁴ Dice Ricardo Cuadros en su artículo *Lo siniestro en el aire*: “Para alguien que desconozca el caso real, el personaje Sebastián Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile* – ese cura-crítico literario que firmaba sus reseñas como H. Ibacache –, podría evocar una parodia del Padre Brown de Chesterton o, ya en Chile, de Camilo Henríquez, el «fraile de la buena muerte», agitador político y periodista republicano de comienzos del XIX. Pero, lo cierto es que Urrutia Lacroix / Ibacache es trasunto desfigurado, transfigurado por la mano de Bolaño, de un sacerdote del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois, que firmaba sus reseñas como Ignacio Valente y dominó sin contrapeso la crítica literaria chilena durante la dictadura pinochetista y los primeros años de la transición democrática, y la sigue dominando hasta nuestros días como autoridad ausente. Tal como el Urrutia Lacroix de la novela, Ibáñez Langlois dio clases de marxismo a los generales de la Junta – en 1964 había publicado un ensayo hoy más que olvidado: «El marxismo como teoría y como práctica» – y fue el sucesor del maestro nacional de la reseña literaria, Hernán Díaz Arrieta, de seudónimo Alone, el Farewell de *Nocturno de Chile*. Y si bien Ibáñez Langlois nunca ha reconocido ni negado su asistencia a las veladas literarias de Mariana Callejas (3) en el caserón del barrio alto santiaguino que compartía con su marido, el agente de la DINA Michael Townly, aquellas reuniones fueron reales y en los sótanos del caserón fue torturado hasta la muerte, entre otros, Carmelo Soria, funcionario español de la ONU”. En <http://critica.cl/literatura/lo-siniestro-en-el-aire>

²⁵ Estas siglas corresponden a la Dirección de Inteligencia Nacional de Chile que es el nombre con el que se conocía a la policía secreta durante el régimen militar de Pinochet.

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son immaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprendo a mí mismo apoyado en un codo.

(11-12)

Bolaño indaga sobre la responsabilidad de los que callaron y la proyecta en la figura de Urrutia Lacroix para abordar con ironía la autojustificación que constituye el discurso del personaje. La ironía se despliega desde el principio de la narración cuando el sacerdote hace referencia a sus “silencios immaculados”. El sacerdote traza una relación entre el silencio y la conciencia que es bastante ilustrativa de la manera en que despliega su discurso: “Yo soy responsable de todo. Mis silencios son immaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible”, para desdeirse a continuación: “No sé de qué estoy hablando”. Esta referencia a los silencios revela ya el silencio cómplice de Urrutia Lacroix, quien a partir del tono vacilante de sus afirmaciones deja ver el enfrentamiento con su conciencia culpable en la antesala de la muerte. Esa autojustificación lo hunde cada vez más en el descrédito. El texto se plantea, entonces, como un desvelamiento de la culpa del sacerdote a partir de las revelaciones que tienen lugar en su relato delirante.

Bolaño se refirió a *Nocturno de Chile* como una novela río en la misma línea de *Amuleto*. El continuo flujo narrativo que caracteriza la novela discurre a partir del impulso del relato de Urrutia Lacroix que prefiere dar rienda suelta a aquello que acecha su conciencia antes de enfrentarse en silencio a la muerte. De esta manera, el delirio de

Urrutia Lacroix estructura la novela a partir de las constantes fugas de la narración que hacen de su discurso una continua divagación. Muestra de sus divagaciones narrativas las constituyen episodios en los que Urrutia Lacroix enuncia su iniciación en el mundo de la crítica literaria y su cofradía con los representantes de la “cultura” durante la dictadura. A partir de estas divagaciones se reproduce la historia del pintor guatemalteco que, durante la Segunda Guerra Mundial, se oculta en una buhardilla parisina cuando la capital francesa es invadida por el ejército nazi o la historia del comerciante zapatero que propone al emperador Austrohúngaro construir una colina, “la colina de los Héroes” para honrar la memoria de las glorias del imperio. Estas historias parten de las conversaciones de Urrutia Lacroix con Farewell y Salvador Reyes, las cuales son rememoradas nostálgicamente por el sacerdote. En estas divagaciones el discurso de Urrutia Lacroix da cuenta de su erudición y de su cultura, la cual se desarrolla con cierta afectación. La exposición de los vacíos de su erudición se advierten irónicamente a partir del delirio de su relato. El leitmotiv musical que se cifra en la repetición del apellido del poeta medieval Sordello: “Sordello, qué Sordello” (26) señala precisamente uno de esos vacíos de erudición que surgen irónicamente en su discurso. Estas repeticiones configuran la estructura de la novela a partir de los distintos motivos sobre los que vuelve e insiste Urrutia Lacroix, lo cual es también ilustrativo de la conciencia desfalleciente del sacerdote que se diluye en el ejercicio final en el que evalúa y justifica sus acciones. De este modo, la ironía discursiva del relato delirante de Urrutia Lacroix expone la falta de legitimidad a partir de la cual la conciencia del sacerdote se autoexamina. Esta ironía está marcada por su discurso rimbombante, por su elocuencia llena de formalidades y de excesos retóricos que muchas veces develan lo que el personaje se empeña en negar.

Igual que en *Amuleto* el delirio se enuncia en *Nocturno de Chile* como una estrategia para revelar el mal aunque las aproximaciones en cada una de las dos novelas sean radicalmente distintas. En el caso de *Amuleto* esa revelación pasa por el desarrollo de una forma alternativa de acceder al horror, esto es, como una presentación del mal en el relato delirante de Lacouture, el cual desde el plano simbólico y metafórico hace alusión al hecho terrible de la masacre de estudiantes. En el caso de *Nocturno de Chile*, el delirio que tiene lugar en la narración de Urrutia Lacroix devela los mecanismos de ocultamiento de una conciencia culpable que trata de organizar fallidamente un relato que justifique su contigüidad con el mal. La inmersión de Urrutia Lacroix en el

descredito pasa por ese des-ocultamiento del discurso del sacerdote cuya enunciación se hace reveladora de su proximidad y complacencia con la dictadura.

Muestra de esa complacencia y proximidad con la dictadura se puede ver en los comentarios del sacerdote sobre el triunfo de Salvador Allende en las elecciones y, posteriormente, en sus juicios sobre los cambios sociales y las explosiones de violencia que van a desembocar en el golpe militar:

Después vinieron las elecciones y ganó Allende. Y yo me acerqué al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial, la que tenía reservada para ese momento, y la pregunta se negó a salir de mis labios exangües. Aquello no había quien lo aguantara (...) Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (...) y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende (...) y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro (...) y mataron al ex ministro de la Democracia Cristiana Pérez Zujovic y Lafourcade publicó Palomita blanca y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada. (96-98)

Urrutia Lacroix parece situarse al margen de la situación política de su país dedicándose a la lectura de los clásicos, y sin embargo cada tanto advierte sobre el panorama convulso que se vive en el Chile de Allende. Podríamos decir que utiliza sus lecturas como escudo ante la realidad del Chile socialista que no le complace, pero entre sus enumeraciones literarias van apareciendo las nacionalizaciones, las expropiaciones y un largo corredor de muerte en el que se ve la avanzada de lo que será luego la dictadura. La notificación de sus lecturas sólo se va a detener después de la muerte de Allende cuando el sacerdote señala con no disimulada complacencia el resultado de las escaramuzas militares:

y en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro y largas colas para conseguir comida y la Reforma Agraria expropió el fundo de Farewell y muchos otros fundos y se creó la Secretaría Nacional de la Mujer (...) y también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (...), y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo

disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. (98-99)

El desvarío de Urrutia Lacroix y el aletargamiento de su prosa pseudo-erúdita revelan una complicidad del sacerdote que linda con el horror. La estrategia de descultamiento que tiene lugar en su discurso delirante permite ver cómo se expone su ideología. La presentación del mal en la novela se hace posible gracias a esto pues, el sacerdote trata continuamente de justificar su proximidad con las rutinas del mal de la dictadura, pero en su delirio se van revelando las razones que lo delatan.

El tema de la cercanía entre las esferas del arte y el mal ya tratado por Bolaño, aunque desde otra perspectiva en *Estrella distante*, se desarrolla en *Nocturno de Chile* a partir de las veladas literarias que tienen lugar en la casa de María Canales después del golpe militar²⁶. Urrutia Lacroix señala que en esos momentos de convulsión política la gente tiene que irse a sus casas tempranamente: “No había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran” (124), razón por la cual ese séquito de personas termina en la casa de María Canales, quien ofrece su hogar para continuar las tertulias. Mientras se desarrollan esas veladas literarias el agente de la DINA James Thompson, esposo de María Canales, tortura en el sótano de

²⁶ "Y para terminar, una historia verídica. Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese "todo el mundo" pequeño y lejano que es Chile) lo sabe". Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas, Los dos, además de jóvenes son guapos y orgullosos. Él es un agente de la DINA, posiblemente también es una agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar a presos políticos que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosarla lista de desaparecidos. (...) Por las noches no hay muchos sitios en donde divertirse, los inviernos, además, son largos. Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva a su casa a un grupo de escritores. No es un grupo fijo. Los invitados cambian. Algunos sólo van una vez, otros repiten varias veces, en la casa hay whisky, buen vino, a veces las reuniones se convierten en cenas. Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde. Es la primera vez y no conoce la casa. Probablemente el invitado está un poco achispado o tal vez ya empieza a transitar por la borrachera del fin de semana. Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está al final de un largo pasillo, semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aún así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada" (2004b, 77-78).

su casa a integrantes de la disidencia. Este episodio de las torturas es uno de los que produce más inquietud a la conciencia desfalleciente del cura Urrutia Lacroix. La ambigüedad con la que refiere el episodio de las veladas literarias denuncia su frialdad y distanciamiento:

Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar. (124)

Frente al reconocimiento de que es una historia cruel, el narrador pasa de inmediato a decir que debería mover a la risa. Esa ambigüedad es una muestra de la corrupción de su discurso. Más adelante, después de terminada la dictadura, se conocerán testimonios de los participantes de esas veladas nocturnas que relatan lo que presenciaron al perderse por los pasillos de la casa de Canales. Ante estos testimonios la respuesta del sacerdote es el silencio y la absolución. En su relato Urrutia Lacroix pretende convencer al joven envejecido o convencerse a sí mismo que si él hubiera sabido lo que ocurría, habría denunciado el hecho; pero esta débil defensa contrasta con la seguridad con la que se proclama como único conocedor de la historia de María Canales. “Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco” (124), dice; y más adelante afirma: “sé todo lo que ocurrió” (125). El descredito de su discurso se da desde su misma enunciación en la que van apareciendo elementos que permiten sospechar de lo que dice. Urrutia Lacroix dirige los señalamientos hacia los otros: son los demás los que cuentan la historia y son ellos a quienes tiene que absolver el sacerdote. Sin embargo, él es el único que se precia de saber todo lo que allí pasó. Su relato de este episodio deja sospechar que al contrario de lo que afirma él sí sabía qué pasaba en ese sótano:

Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. Es una forma de decir. Yo no iba cada semana. Yo aparecía en la casa de María Canales una vez al mes. Tal vez menos. Pero había escritores que iban cada semana. ¡O más! Ahora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana. ¡Que era yo el que iba más de una vez a la semana! Pero eso hasta el joven envejecido sabe que es una falacia. Así que eso queda descartado. Yo iba poco. En el peor de los casos yo no iba mucho. Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba en las cosas. (128)

Otro episodio que perturba la conciencia de Urrutia Lacroix es el de las clases de marxismo que imparte a Pinochet. Estas clases pretenden ser una introducción a la materia que Pinochet asume como estrategia “para prestar un mejor servicio a la patria (...) para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar” (118). En el relato la complacencia y reverencia del sacerdote ante la figura del dictador es visible. Pinochet se presenta como un lector ávido que incluso ha escrito algunos libros, y “sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas” (117). Una de sus lecturas recientes es la novela *Palomita blanca* de Enrique Lafourcade que Urrutia Lacroix pondera favorablemente ante Pinochet a pesar de que en otro momento la consideraba pésima (Cf. 98) El recuento de ese episodio de las clases a Pinochet muestra a Urrutia Lacroix lleno de incertidumbres luego de haber impartido sus lecciones:

Me puse a dar vueltas por el cuarto mientras una marea creciente de imágenes y de voces se agolpaban en mi cerebro. Diez clases, me decía a mí mismo. En realidad, sólo nueve. Nueve clases. Nueve lecciones. Poca bibliografía. ¿Lo he hecho bien? ¿Aprendieron algo? ¿Enseñé algo? ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Hice lo que debía hacer? ¿Es el marxismo un humanismo? ¿Es una teoría demoníaca? (113)

Para terminar revelando luego el verdadero motivo de sus preocupaciones:

¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? ¿Sabe un hombre, siempre, lo que está bien y lo que está mal? En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido, que fueron los que me introdujeron en esta empresa. (113)

Los señores Odeim y Oido, quienes están detrás del contacto con la junta militar, representan anagramas de las palabras “miedo” y “odio”, figuración de los motivos que mueven al Chile de la dictadura. Urrutia Lacroix le cuenta su versión de la historia a Farewell, su mentor literario, con cierta preocupación y nerviosismo, pues busca su aprobación y de alguna manera su absolución. Significativamente, los cuestionamientos

éticos suceden tiempo después de terminada la dictadura cuando la autojustificación se vuelve urgente para dar cuenta del pasado:

Farewell, susurré, ¿hice bien o hice mal? (...) ¿hice lo correcto o me excedí? Y Farewell me respondió con otra pregunta: ¿fue una actuación necesaria o innecesaria? Necesaria, necesaria, necesaria, dije. Esto pareció bastarle a él y, de momento, también a mí. (118-119)

Ante la respuesta de Farewell, Urrutia Lacroix no cuestiona la necesidad de sus acciones, sino que afirma tres veces su necesidad. La respuesta del crítico es de alguna manera una exculpación del cargo de conciencia de Urrutia Lacroix y permite ver los mecanismos de ocultación que operan como justificación de las acciones. La justificación de Urrutia Lacroix llega a tal punto que intenta la asimilación de los gobiernos que se sucedieron después de la dictadura a un mismo ejercicio de poder:

Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. Los comunistas (que viven como si el Muro no hubiera caído), los demócratacristianos, los socialistas, la derecha y los militares. O al revés. ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! ¡Ningún problema! ¡Sólo un poco de fiebre! ¡Sólo tres actos de locura! ¡Sólo un brote psicótico excesivamente prolongado! (121)

El delirio de Urrutia Lacroix representa el resquebrajamiento de una conciencia que se vuelve contra sí misma al tiempo que niega la culpa que le corresponde. El saldo de cuentas que trae su examen de conciencia le impide morir en paz consigo mismo ante el asedio de ese joven envejecido que lo observa en un rincón. La evolución del relato de Urrutia Lacroix muestra cómo la presencia y ausencia del joven envejecido, es decir de su conciencia, se vuelve determinante para explicar y exponer su culpa:

A fin de cuentas, todos éramos razonables (menos el joven envejecido, que por entonces vaya uno a saber por dónde vagabundeaba, en qué agujero se había perdido), todos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que había que hacer algo, que había cosas que eran necesarias, una época de sacrificios y otra de sana reflexión. (121)

El relato insiste en la ausencia del joven envejecido durante la dictadura para mostrar hasta qué punto el sacerdote se desprende de su conciencia. Cuando se acerca su final el delirio de Urrutia Lacroix se hace mayor y muestra cada vez más cómo su testimonio se vuelve contra sí mismo: “A veces, por las noches, con la luz apagada, me quedaba sentado en una silla y me preguntaba en voz baja cuál era la diferencia entre fascista y faccioso. Sólo dos palabras. Nada más que dos palabras” (121). Y a medida que el texto avanza una serie de preguntas se vuelven cada vez más acuciantes: “¿Dónde está el joven envejecido? ¿No le da risa escuchar la historia de mis pifias? ¿No se ríe a pierna suelta de mis dislates, de mis yerros veniales y mortales?”(133), y luego: “¿Dónde está la literatura? (...) ¿Tiene razón el joven envejecido? ¿Finalmente tiene él la razón?” (135). Ante el asedio de su conciencia, Urrutia Lacroix trata de situarse convenientemente del lado de la historia: “El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia” (148). Finalmente el joven envejecido queda en un estado de postración que resulta elocuente del enfrentamiento llevado a cabo consigo mismo y de una manera de hacer literatura:

Desde hace mucho el joven envejecido guarda silencio. Ya no despotrica contra mí ni contra los escritores. ¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente. Mézetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un no inaudible. (148)

En este sentido, resulta significativa una afirmación del autor que trata de la proximidad de la literatura con el horror: “la literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura”. *Nocturno de Chile* se revela entonces no sólo como una denuncia de los que fueron cómplices de la dictadura con su silencio y con sus acciones, sino además, como una crítica enfática de ese aspecto servil y escabroso de la práctica literaria en tiempos del horror. La ausencia del joven envejecido se revela al final como ausencia de la conciencia que preludia la tormenta en la que se pierde Urrutia Lacroix y, a la vez, como ausencia de una ética. El joven envejecido que es su conciencia –ausente durante la dictadura- desaparece en el momento final para revelarle una verdad que sospechosamente no había podido corroborar antes:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. (...) Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? (149- 150).

El carácter delirante del relato de Urrutia Lacroix que se bifurca en continuas digresiones se configura como una fuga de ese momento final en el que su proximidad con la muerte lo lleva a la confrontación con su conciencia. La negación de ella durante una parte de su vida impulsa que esta confrontación se proyecte como una divagación en el pasado. El relato digresivo que en algún momento parece atentar contra el propósito de la trama de responder a las difamaciones que sobre él arroja su propia conciencia permite, sin embargo, acceder a la realidad que Urrutia Lacroix quiere disimular a partir de una justificación inútil que se hunde con él.

La pesadilla de la historia

“Estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca”.

2666

“History, said Stephen, is a nightmare from which I am trying to awake”

Ulysses

2666 constituye la culminación de la obra narrativa de Roberto Bolaño. No sólo porque fue el libro en el que el autor trabajó hasta los últimos días de su vida, sino porque, como lo han señalado diferentes sectores de la crítica, constituye su obra más ambiciosa y mejor lograda. 2666 también representa la conclusión de un esfuerzo de aproximación al elusivo tema del mal que el autor comenzó a abordar en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, y que luego siguió tratando de manera tangencial en novelas como *Amuleto* y *Nocturno de Chile*. En el primer capítulo de esta tesis se identificaron algunos elementos que están en la base de la estructura de esta novela. Este capítulo se centrará de manera más detallada en su análisis para mostrar cómo funciona el delirio para caracterizar a los personajes de la novela, cómo el delirio configura la aproximación al mal que en 2666 es tema fundamental y cómo los elementos que caracterizan la poética delirante del autor se afianzan en las cinco partes que la componen.

La geografía del mal: el mapa criminal de Santa Teresa

Argumentalmente, 2666 se configura a partir de dos temas principales: por una parte, la identidad, en principio oculta, del escritor alemán conocido bajo el seudónimo de Benno Von Archimboldi, de la cual se trata en la primera y en la última parte de la novela y, por otra, los asesinatos de mujeres que tienen lugar en la ciudad fronteriza de Santa Teresa, y que van a ir apareciendo gradualmente en el relato hasta constituir el tema de la cuarta parte, “La parte de los crímenes”. En la última parte de 2666, “la parte de Archimboldi”, los asesinatos constituyen el motivo del viaje del escritor alemán al norte

de México con lo cual los dos temas que atraviesan la novela convergen en esa región fronteriza.

Santa Teresa no sólo es el centro de confluencia de las dos historias que estructuran la acción en *2666*, sino que se identifica sobre todo por ser el lugar en el que ocurren los crímenes cuyo enigma ocupa gran parte del libro. La ciudad fronteriza se configura, entonces, como un centro oscuro en el que la violencia y la presencia del horror se refieren cada vez con más frecuencia. Este acercamiento culmina en “La parte de los crímenes”, en la cual la descripción de los cuerpos asesinados constituye el principal motivo de esta parte de la novela.

El espacio geográfico en el que se sitúa Santa Teresa, el norte mexicano, ya había sido explorado por Bolaño en *Los detectives salvajes* cuando en la tercera parte de la novela, “Los desiertos de Sonora”, Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe escapan del DF con rumbo al norte del país en un tránsito que, al final, va a llevarlos por varios pueblos fronterizos, entre ellos Santa Teresa, y que luego va a enfrentarlos con la muerte: la de Cesárea Tinajero y los proxenetas que los persiguen. El norte de México se configura en las dos novelas como una tierra de nadie que se abre al desierto y a lo salvaje, en la que la figura de la ley se desdibuja, una tierra que en las dos novelas es, además, imán de la acción. Sin embargo, en *2666* la carga negativa de esa geografía es mucho mayor. Santa Teresa se presenta bajo el estigma de los numerosos feminicidios que ocurren en la ciudad, los cuales tienen como referente real los cientos de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez desde los años noventa. Santa Teresa, como trasunto de Ciudad Juárez, se presenta en la novela como una ciudad nefasta, que se configura como reflejo de lo peor de nuestra naturaleza, de lo más oscuro de nuestra condición y, además, como un producto desvirtuado de la modernidad. En este sentido, Santa Teresa refleja en *2666* aquello que pensaba Bolaño de Ciudad Juárez: “El infierno es como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (2004b, 339).

En el epígrafe baudelairiano de la novela, “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, el autor parece localizar la ubicación axiológica de la ciudad, el paisaje desgarrador del que hace parte. Esto se corrobora en “La parte de Fate”, cuando Florita Almada describe sus visiones de las mujeres muertas utilizando la imagen del oasis para hablar de Santa Teresa: “dijo que había visto mujeres muertas y niñas

muertas. Un desierto. Un oasis (...) Una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas” (545). Este “oasis de horror” se puede ver como una imagen de la modernidad, una imagen del estado al que ha llegado el sujeto moderno, su problema o enfermedad más distintiva. En la conferencia “Literatura + Enfermedad: Enfermedad” Bolaño definió este problema en los siguientes términos:

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, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo, mientras sudaba a mares, que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad, y luego dijo que las víctimas se habían merecido lo que les pasó, aunque al cabo de unas horas, más tranquilo, dijo que nadie se merecía una muerte tan cruel y luego añadió que probablemente se había vuelto loco y les pidió a los policías que no le hicieran caso. Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. (...) Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror. (2010b, 528)

A partir de esta situación del sujeto moderno que ha elegido el horror como punto de escape del aburrimiento, la descripción de Santa Teresa está vinculada con una demarcación de la urbe moderna en el mapa del malhadado desarrollo capitalista. Santa Teresa resulta una sinécdoque de la metrópoli moderna en el llamado “tercer mundo”, carente de garantías y plagado de desventajas que falsean el desarrollo y la libertad del individuo. Santa Teresa es descrita en principio como una ciudad tránsito dado su carácter fronterizo y su afluencia migratoria, una ciudad que parece “un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (149), una ciudad tejida por los hilos de la industrialización, es decir, de un desarrollo que tiene como base las numerosas fábricas y maquiladoras que pululan en los márgenes de la ciudad. Esto hace que Santa Teresa remita a una imagen agobiante del capitalismo, un capitalismo salvaje y tardío que es auspiciado por las infames condiciones de trabajo de las maquiladoras, por la pobreza y, más abrumadoramente, por la ola de asesinatos que asola la ciudad fronteriza. El retrato de

Santa Teresa es el de una ciudad que se expande a un ritmo vertiginoso, una ciudad que parece crecer “a cada segundo”, en la que las calles se asimilan a “agujeros negros” (791) y los barrios crecen de manera irregular: “cojos o mancos o ciegos”(171), y que, al final, más allá de sus límites, sólo deja ver el desierto y la imagen de “bandadas de auras negras, vigilantes, caminando por potreros yermos, pájaros que aquí llamaban gallinazos, y también zopilotes, y que no eran sino buitres pequeños y carroñeros”(172), con lo cual, la prominencia de los símbolos de la muerte surge en el panorama que la circunda. Este marcado énfasis de desolación que sirve para describir la geografía de la ciudad, se agudiza a partir de la mirada extranjera de Amalfitano, quien la caracteriza como una “ciudad infecta” (258), o más aún, de Oscar Fate, quien la equipara con la imagen de un basurero o un cementerio²⁷:

–Ésta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores–. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo Chucho Flores.

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

–¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo.

¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit? (362)

Así, Santa Teresa se describe como una imagen del mal, como el basurero o el cementerio en el cual aparecen los cuerpos vejados y torturados de cientos de mujeres durante años. Esta equiparación de Santa Teresa a un cementerio nos remite al título de la novela: *2666*, y más precisamente, en el nivel intertextual, a la mención de la enigmática cifra en *Amuleto*. Recordemos que el título no designa ningún sintagma que

²⁷También la Universidad de Santa Teresa es descrita en estos términos: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar”.

aparezca durante la novela; y que, sin embargo, en *Amuleto* la narradora y protagonista Auxilio Lacouture, ya había hecho una mención del número en relación con una fecha o un año asociado con la imagen de un cementerio.

(...) la [calle] 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 de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (76-77)

La relación intertextual entre el título apocalíptico de la novela y la imagen del cementerio deja clara la relación de la novela con los signos de la muerte, y a su vez, la relación de estos elementos con la ciudad. Santa Teresa, como imagen del progreso según la ven parcialmente algunos de sus habitantes, es punta de lanza de la industrialización en la zona fronteriza, pero es además un caos por su crecimiento demográfico desmedido y también un recodo apocalíptico que es el reflejo (como lo advierte Bolaño de Ciudad Juárez), “de nuestras frustraciones, de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (2004b, 339).

A partir de esto se puede colegir, además de una proximidad de la ciudad con la muerte, una contigüidad con el olvido que se proyecta en el anonimato de los cuerpos encontrados y en la pobre labor del estado y del cuerpo policiaco para actuar de manera efectiva contra los asesinos. El anonimato de los cuerpos encontrados, muchos de los cuales aparecen en los basurales de la ciudad, equipara las mujeres a desperdicios producidos por la maquinaria capitalista, a desechos que muchas veces se someten al olvido dado que su identidad, la de las mujeres cruelmente asesinadas, no siempre puede ser restaurada.

En estas dos instancias, muerte y olvido, parece insistir la narración al hacer el retrato de Santa Teresa. Tal vez es por esto que cuando el narrador se centra en los asesinatos de mujeres en “La parte de los crímenes”, la narración resulta exhaustiva al dar cuenta, detalladamente, de la manera en que fueron encontrados los cuerpos y las vejaciones a las que fueron sometidos antes de su muerte. El narrador en esta instancia no ahorra ningún detalle al lector, pues lo remite a un reporte detallado que da cuenta de los horrores practicados por quienes cometieron los asesinatos.

Sin embargo, antes de llegar a esa confrontación con el mal en “La parte de los crímenes”, la novela despliega progresivamente una serie de alusiones al horror en la ciudad que permiten un acercamiento al panorama siniestro de Santa Teresa. Considerando la estructura u ordenamiento de la novela, es lícito pensar que la exposición serial de los asesinatos no se podría dar de manera tan certera en “La parte de los crímenes”, si no se hubiera hecho una exploración constante del tema en las partes que la preceden. La exposición serial de los crímenes se anticipa con referencias sobre los asesinatos, lo cual hace que la narración gire en principio en torno a la búsqueda de un asesino en serie, cuya captura tranquilizaría a las personas que horrorizadas por la frecuencia de los asesinatos se concentran en una de las plazas de la ciudad para pedir justicia. Sin embargo, el comienzo de la novela se ocupa principalmente del enigma en torno a Archimboldi, lo cual hace que el tema de los asesinatos se presente de manera gradual cuando la narración se traslada a Santa Teresa. El carácter digresivo de la narración permite que la exposición del mal se vaya apenas anunciando como una manera de bordear algunas de sus manifestaciones.

Se podría decir que la exposición del mal no se podría formular de manera tan radical en “La parte de los crímenes”, si antes no se hubiesen descrito los elementos que conforman y alimentan la atmósfera opresiva de la ciudad. Para esto, el extravío de los personajes que se apoya en la enunciación digresiva del relato constituye el principal motivo para retratar la geografía del mal en Santa Teresa.

El naufragio de los críticos en Santa Teresa y el delirio abismal de Amalfitano

“Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio (...) Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura”.

2666

La primera mención de los feminicidios en Santa Teresa tiene lugar en “La parte de los críticos”, a partir de una noticia que Morini lee en un diario italiano:

Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora, aparecida en *Il Manifesto* y firmada por una periodista italiana que había ido a México a escribir artículos sobre la guerrilla zapatista. La noticia le pareció horrible. En Italia también había asesinos en serie, pero rara

vez superaban la cifra de diez víctimas, mientras que en Sonora las cifras sobrepasaban con largueza las cien. (64)

La noticia del diario reproduce la información en torno a un asesino en serie que estaría detrás de los asesinatos y muestra la barbarie desmedida que tiene lugar en la urbe mexicana. Cuando Pelletier, Espinoza y Norton viajan al norte de México para seguir la pista del paradero de Archiboldi, los críticos se enteran de lo que pasa en Santa Teresa y, como en el caso de Morini, su reacción es de incredulidad:

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían. (...) Pero no en un período corto, pensó Espinoza. Desde 1993 o 1994 hasta la fecha (...) Y puede que el número de asesinadas fuera mayor. Tal vez doscientas cincuenta o trescientas. (181-182)

El desconcierto de los críticos es una muestra de la desmesura del horror en la ciudad y prefigura el abismo al que la narración se acercará gradualmente. La descripción de Santa Teresa, y por extensión, la constatación del mal en la ciudad comienza a hacerse desde diferentes planos, uno de los cuales tiene que ver con la manera en que se transforma la percepción de los críticos a su llegada al norte de México. La impresión que les produce la ciudad hace que su percepción se vea continuamente alterada. El desplazamiento a la urbe fronteriza trastorna las relaciones entre ellos y muestra cómo se sumergen rápidamente en una atmósfera opresiva. Es notable la manera en que se constata el trastorno que experimentan Pelletier, Norton y Espinoza cuando los signos más elementales del reconocimiento se deterioran progresivamente. Después de haber vivido sumergidos en la obra de Archiboldi y de ser los faros que iluminaban la interpretación de sus novelas, de repente experimentan la extrañeza de la escritura del alemán y dejan de comprender sus libros:

“Buscaban en la tele las noticias más bizarras y peregrinas, releían novelas de Archiboldi que de pronto ya no entendían (...). Y sí, en efecto, asistieron a la barbacoa de borrego, y sus movimientos fueron medidos y discretos, como los de tres astronautas recién llegados a un planeta donde todo era incierto. En el

patio donde se celebraba la barbacoa contemplaron múltiples agujeros humeantes” (172).

La extrañeza y desarraigo que experimentan los críticos se agudiza en cuanto exploran más la ciudad, lo que va a propiciar que Norton tome un avión y vuelva a Europa y que Pelletier y Espinoza se hundan un poco más en esa geografía en la que transitan como “en un mundo submarino” (172). Uno de los rasgos de la poética del delirio en Bolaño es su alejamiento de las bases en las que está sustentado el discurso de la razón para comprender el mundo. La imposibilidad de hacer una constatación de la realidad de manera adecuada hace que sus razonamientos se vean constantemente alterados por el desvarío. La percepción de la realidad se trastorna en su descripción, lo cual da paso a estados de conciencia que remiten a lo extraño y a lo extravagante. La poética del delirio tiene que ver con ese tipo de desestabilización que surge en la percepción de los personajes y, es a partir de esto, que se comienza a configurar una aprehensión alternativa del mundo y un acercamiento a ciertos fenómenos desde un estado de alteración sensorial. En *2666*, la aproximación al mal que precede a la constatación de las desapariciones y asesinatos en “La parte de los crímenes” está atravesada por esa alteración de la percepción, lo cual se ve claramente en la primera parte de la novela:

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. (179)

La apreciación de la obra de Archimboldi no sólo se ve alterada por una nueva lectura, sino también es descrita en unos términos que parecen contaminados por la atmósfera de aniquilación que proyecta la ciudad:

La obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no. (113)

En la segunda parte de la novela, la alusión a los asesinatos se hace a partir de la constatación, por parte de Amalfitano, de la atmósfera de miedo que proyecta la ciudad

y que comienza a trastornar al profesor de filosofía que teme por la vida de su hija adolescente. Amalfitano es uno de los personajes que los críticos conocen al llegar a Santa Teresa y es visto por ellos como un personaje extraño y desarraigado: “un náufrago (...) un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie, o, en términos menos melodramáticos, (...) un melancólico profesor de filosofía pasturando en su propio campo” (152). “La parte de Amalfitano” se estructura en buena parte como un soliloquio. El comienzo de la novela es ilustrativo a este respecto:

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente. (211)

Amalfitano bordea el delirio y es a partir de algunos elementos que se asocian con su estado que podemos entender cómo se exterioriza esa amenaza latente de las desapariciones y asesinatos que pululan en la ciudad y que lo trastornan en cuanto lo llevan a pensar en su hija Rosa. Los reproches que se hace a sí mismo configuran parte de ese diálogo en el que se ve la angustia y la culpa que lo acompañan: “¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme?” (252). Su progresiva introspección da cuenta de la fragmentación interior que está experimentando y que él observa con cierta objetividad como manifestación de su propia locura. Amalfitano escucha una voz que se presenta como la voz de su abuelo y sostiene con ella largas conversaciones, con lo cual se hace consciente del desvarío en el que está cayendo. A partir de este diálogo interior, el desvarío toma forma en su discurso y configura una visión delirante que se profundiza en la novela:

Y luego, en susurros, como todo lo que hasta entonces había dicho, preguntó si calma era, en este caso, antónimo de locura. Y la voz le dijo: no, de ninguna manera, si lo que tienes es miedo a volverte loco, despreocúpate, no te estás volviendo loco, sólo estás manteniendo una plática informal. Así que no me estoy volviendo loco, dijo Amalfitano. No, en absoluto, dijo la voz. Así que tú eres mi abuelo, dijo Amalfitano. El tata, dijo la voz. Así que todo nos traiciona, incluida la curiosidad y la honestidad y lo que bien amamos. Sí, dijo la voz, pero consuélate, en el fondo es divertido. (267)

La voz de su abuelo responde a la fragmentación de la identidad de Amalfitano, quien significativamente vuelve sobre uno de sus antepasados para explorar dialógicamente su desarraigo. La voz lo interpela también en torno a los asesinatos, lo cual acentúa su delirio y culpabilidad: “Y también has pensado en tu hija, dijo la voz, y en los asesinatos que se cometen a diario en esta ciudad (268)”. El extravío de Amalfitano es uno de los elementos que permiten verificar la atmósfera opresiva de la ciudad y el posicionamiento progresivo del mal en la novela. Las referencias a las desapariciones y asesinatos de mujeres y a la impunidad de los crímenes lo mantienen en un estado de alerta obsesiva, lo que propicia que comience a vigilar los movimientos sospechosos fuera de su casa: “Y luego se asomaba a la calle en donde se veían algunos coches aparcados, coches abandonados por unas horas y que olían, o eso le parecía a él, a chatarra y sangre” (254). El trastorno que experimenta, y que se puede ver en esa percepción del olor a chatarra y sangre de los coches, hace manifiesto que una de las maneras de referir la amenaza latente del horror en *2666* pasa por la enunciación de un delirio que transfigura o trastoca las cosas. La alteración de la realidad es una traducción del sobresalto que le produce su entorno y del desarreglo emocional que padece ante la presencia avasalladora del mal en Santa Teresa.

En esta parte de la novela, el narrador hace referencia a algunos crímenes de manera directa, es decir, sin necesidad de acudir al testimonio de un personaje como hasta ahora venía sucediendo: “Aquella noche la voz no volvió a manifestarse y Amalfitano durmió muy mal (...) A esa misma hora la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad” (260). El narrador pasa de la descripción de la situación de Amalfitano a referir el hallazgo del cadáver, lo cual pone en evidencia su interés de anticipar el tema de los crímenes como hilo conductor de la novela. Algo particular en este punto de la novela tiene que ver con la manera en que el narrador asume el desvarío del personaje para incorporarlo a su narración:

(...) y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico y cartones tirados en la calle a su paso por Santa Teresa y moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento, ese viento joven y enérgico y de tan corta vida, se probara las camisas y pantalones de Amalfitano y se metiera dentro de las bragas de su hija y leyera algunas páginas del Testamento

geométrico a ver si por allí había algo que le fuera a ser de utilidad, algo que le explicara el paisaje tan curioso de calles y casas a través de las cuales estaba galopando o que lo explicara a él mismo como viento. (260)

Este pasaje revela un “contagio estilístico” que permite identificar en el narrador algunos rasgos del delirio de Amalfitano. Según Dorrit Cohn, el contagio estilístico consiste en que el lenguaje del narrador “es fuertemente influenciado por el lenguaje mental de la persona a quien retrata” (Cohn, 33)²⁸. El narrador de *2666* reproduce ese tipo de contagio del lenguaje interior de Amalfitano que deriva en una narración, a veces distante, a veces irónica, de su situación mental. De esta manera, su desvarío es expuesto a través de diversos excursos narrativos que muestran de manera abismal la condición escindida de su conciencia y la divagación de una mente que corresponde a la del texto mismo. Esos desvaríos se concentran, por ejemplo, en los pasajes en los que traza figuras geométricas y pone en sus vértices los nombres de los filósofos que consulta para luego crear teorías en torno a las razones de su emplazamiento (Cf. 247) y en su divagaciones en torno a *El testamento geométrico* de Rafael Dieste, libro que Amalfitano cuelga a la intemperie para que aprenda “cuatro cosas de la vida real” (251), (imitando así un *ready-made* de Duchamp) y que continuamente observa con inquietud para dar rienda suelta a sus cavilaciones y a una interiorización cada vez más sintomática de sus miedos con respecto a lo que está pasando en la ciudad.

El viaje de Fate al inframundo: una temporada en Santa Teresa

Oscar Fate, periodista afroamericano, que en ausencia del titular de la sección de deportes es enviado como remplazo por su revista para cubrir una pelea de boxeo en Santa Teresa confronta de cerca algunos signos del mal en la ciudad fronteriza. En “La parte de Fate” la sociedad santateresina es retratada más ampliamente que en las partes precedentes. Sin embargo, antes del viaje de Fate a la ciudad el relato se ve sometido a continuas digresiones que someten la narración a un extravío en el que se explora el carácter delirante de algunos de sus personajes. Ejemplo de esto es el largo excursus narrativo que constituye la variopinta conferencia de Barry Seaman, ex militante de las panteras negras, a la que asiste Fate:

²⁸ En su libro *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Dorrit Cohn señala el término “stylistic contagion” para hablar de la manera en que en algunos pasajes de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce se da esa suerte de “contagio estilístico” del personaje al narrador que involucra términos propios del habla de Stephen Dedalus. De esta manera, el lenguaje del narrador “is strongly affected (or infected) with the mental idiom of the mind it renders” (Cohn, 33).

Voy a tratar cinco temas, dijo Seaman, ni uno más ni uno menos. El primer tema es PELIGRO. El segundo, DINERO. El tercero, COMIDA. El cuarto, ESTRELLAS. El quinto y último, UTILIDAD. La gente sonrió y algunos movieron la cabeza en señal de aprobación, como si le dijeran al conferenciante que estaban de acuerdo, que no tenían nada mejor que hacer que escucharlo”. (312-313)

El discurso de Barry Seaman discurre por estos temas tan disímiles y generales y se extiende sobre otros asuntos igual de peregrinos a los que plantea. La conferencia no se reproduce literalmente, pero es comentada por el narrador que se atiene al discurso de Seaman para señalar con ironía las generalidades y digresiones de su relato: “Contra lo que todos (...) esperaban, Seaman empezó hablando de su infancia en California. Dijo que para los que no conocen California, ésta a lo que más se parecía era a una isla encantada. Tal cual.” (313). La conferencia de Seaman discurre por temas singulares: estadísticas de accidentes automovilísticos, el valor de los cigarrillos en las cárceles, una receta para hacer pato a la naranja, la metáfora como una manera de “perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias” (322, 323), entre otros temas que configuran un discurso que se extiende por varias páginas y que lleva el relato por cauces marginales. En este sentido, la conferencia de Seaman constituye uno de los tantos momentos en que la narración se extravía y permite entender cómo en diferentes momentos de la novela la digresión aparece para dilatar el relato y descentralizar la historia.

En “La parte de Fate” el problema del mal se tematiza como una manera de mostrar el alcance de la reflexión de los personajes con respecto al entorno violento en el que se desarrolla la historia. En el viaje que lleva a Fate hasta Santa Teresa, el periodista hace una parada para comer en un restaurante y de manera accidental escucha una conversación entre el investigador norteamericano, Albert Kessler y un joven que lo interroga. Kessler ha sido invitado a la ciudad fronteriza para asesorar a la policía sobre los asesinatos y tiene una serie de teorías bastante llamativas sobre lo que pasa en ella. La conversación permite una reflexión en torno al crimen en la ciudad, pues trata sobre la presencia constante del mal en la sociedad de Santa Teresa. Este factor se evalúa a partir de la visibilidad que ha tenido el mal en la historia de la humanidad y se relaciona con el carácter del discurso que sirve para ocultar o revelar el mal presente en una sociedad:

–Nos hemos acostumbrado a la muerte –oyó que decía el tipo joven.

–Siempre –dijo el tipo canoso–, siempre ha sido así.

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país. No queríamos tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías, sin embargo es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie. Por supuesto, la mayoría de los asesinos en serie no eran capturados jamás, fijese si no en el caso más famoso de la época. Nadie supo quién era Jack el Destripador. Todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo. ¿Qué hace un niño cuando tiene miedo? Cierra los ojos. ¿Qué hace un niño al que van a violar y luego a matar? Cierra los ojos. Y también grita, pero primero cierra los ojos. Las palabras servían para ese fin. (337-338)

Las palabras, anticipa el investigador, pueden servir para exponer un crimen, pero también para ocultarlo. La afirmación de su interlocutor con respecto a que “nos hemos acostumbrado a la muerte” se apoya con la exposición de que históricamente el mal ha estado siempre allí y que dar cuenta o no de él responde a aquello que una sociedad quiere o no quiere ver. Una sociedad expone y oculta el discurso sobre el mal, de acuerdo a las condiciones históricas de los individuos que lo padecen. Históricamente ese ocultamiento puede responder al hecho de que algunas personas, según sus condiciones sociales, pueden situarse “en los extramuros de la sociedad” (338). Esto se ratifica en la exposición que el profesor Kessler hace a continuación:

En el siglo XVII, por ejemplo, en cada viaje de un barco negrero moría por lo menos un veinte por ciento de la mercadería, es decir, de la gente de color que era transportada para ser vendida, digamos, en Virginia. Y eso ni conmovía a nadie ni salía en grandes titulares en el periódico de Virginia ni nadie pedía que colgaran al capitán del barco que los había transportado. Si, por el contrario, un hacendado sufría una crisis de locura y mataba a su vecino y luego volvía galopando hacia su casa en donde nada más descabalgó mataba a su mujer, en total dos muertes, la sociedad virginiana vivía atemorizada al menos durante seis

meses, y la leyenda del asesino a caballo podía perdurar durante generaciones enteras. Los franceses, por ejemplo. Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató a una mujer y a su anciana madre (no la madre de la mujer, sino su propia madre, querido amigo) y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa e incluso apareció una nota en el *Examiner* de Nueva York. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible. Aun así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar. O tal vez develaban algo. ¿Qué?, le confieso que yo lo ignoro. (338-339)

La exposición de Kessler muestra la marginación a una clase de individuos que, según los prejuicios de una época, no pertenecen o no están incluidos en el orden social, algo que se sustenta en una reflexión sobre el discurso como factor determinante en el ocultamiento del mal. El discurso puede ser, y ha sido, un instrumento para ocultar la barbarie y para trazar un límite entre individuos, según pertenezcan o no al orden social. Esto parecería sugerir al lector que los feminicidios en la ciudad se propician, en cierta manera, a partir de una percepción general de que las víctimas no participan del orden social. Esa percepción sobre su “no pertenencia”, está en la base de la vulneración de su humanidad y de la barbarie que las somete a ser víctimas. Sin embargo, en la conclusión Kessler hace extensiva esa marginalidad a la sociedad de Santa Teresa en su conjunto:

– ¿Y cuál es su opinión no oficial sobre lo que está pasando allí? –Tengo varias opiniones, Edward (...) Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (339)

Kessler considera a la ciudad entera por fuera del núcleo social, lo cual resulta paradójico. Si Santa Teresa representa en su conjunto un extravío de la idea de sociedad

es porque algo en el núcleo de su configuración social está roto. “La ciudad parece pujante, parece progresar”, dice Kessler, pero la verdad es que es apenas un remedo del progreso y por ello las desventajas que conlleva el desarrollo de la maquinaria capitalista no se atenúan sino que se multiplican. “Los crímenes tienen firmas diferentes”, afirma el investigador, y esto refuerza la teoría sobre el extravío de la sociedad en su conjunto: las muertes son parte del panorama cotidiano de una sociedad en la que una cantidad alarmante de mujeres son víctimas de sus propias parejas. La connivencia con el mal se ha instalado en la sociedad de manera tal que se da una normalización del horror en ella. Santa Teresa convive con el crimen y se acostumbra a él. La permisividad con la violencia se ha expandido a gran parte de la comunidad, lo cual se puede advertir en el lenguaje cotidiano. Los chistes machistas que cuentan los policías son clara muestra de ello: “A veces eran monográficos. Los chistes. Y abundaban aquellos que iban sobre mujeres” (689)²⁹. La normalización o regulación del horror la expone Chucho Flores quien se refiere a los asesinatos y los asimila a una “huelga salvaje”:

– ¿De qué demonios estaban hablando? – le preguntó Fate a Chucho Flores (...)
– De los asesinatos de mujeres –dijo Chucho Flores con desánimo–. Florecen –dijo–. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo. – ¿Vuelven al trabajo? –preguntó Fate. –Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje. La equivalencia entre asesinatos de mujeres y huelga era curiosa. Pero asintió con la cabeza y no dijo nada. (362)

Chucho Flores señala la dinámica que rige las noticias y el comportamiento general en torno a los asesinatos. La sociedad se escandaliza pero luego se olvida de lo que está pasando en la ciudad y continúa con la mecánica de sus vidas. La asimilación de los

²⁹ “Y el que había contado el primero, seguía. Decía: ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca. Algunos no lo entendían. La mayoría de los polis no había esquiado en su vida. ¿En dónde esquiar en medio del desierto? Pero algunos se reían (...) Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. (...) Y: ¿cuánto tarda una mujer en morirse de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro. (...) Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores”. (690-691)

asesinatos a una “huelga salvaje” es una manera de incorporar el hecho al devenir de la mecánica del trabajo, una manera de regular el mal que es, en cierta manera, una forma de incorporarlo al devenir de la sociedad, al funcionamiento de la urbe moderna. La afirmación de Chucho Flores muestra una manera de encubrimiento que es parte de la dinámica social y de la normalización del horror.

Fate tiene la misión periodística de cubrir el combate entre los boxeadores Count Pickett y Merolino Fernández en Santa Teresa. Este hecho alienta una serie de expectativas que se diluyen rápidamente con la derrota instantánea de Merolino en el primer asalto y constituye en sí un desvío de la trama sobre los asesinatos que permite, sin embargo, una inmersión en la sociedad de Santa Teresa a través de la mirada extranjera de Fate. El periodista norteamericano aprovechando su estadía en la ciudad concibe la idea de hacer un reportaje sobre las mujeres muertas, pero este tema no concita el interés de su jefe en New York. No obstante, la intención de Fate se hace explícita en la conversación con el director de la revista y permite ver el alcance de lo que quería tratar más allá de los asesinatos: “un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo, (...) un aide-mémoire de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud” (373). La negativa de su jefe se da básicamente porque Fate escribe para una revista cuyos temas tienen que relacionarse con la comunidad afroamericana y en esa crónica que le propone Fate no está implicado “ningún hermano” de la comunidad negra:

¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.
¿De qué mierdas me hablas? –dijo Fate. – ¿Cuántos jodidos negros están con la sogá al cuello? –dijo el jefe de sección. –Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate–, no de una revuelta en el gueto. (...) –O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección. –No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate. – ¿Qué posibilidades tiene Count Pickett? –dijo el jefe de sección (373-374).

En esta conversación se refleja la dinámica que determina el manejo de la información según los intereses de una sociedad particular. El discurso que expone el mal se ve sometido por esos intereses y el reportaje sobre los asesinatos queda por fuera de aquello que es susceptible de ser contado o de hacerse público. Los asesinatos incorporados al funcionamiento de la sociedad moderna en la manera de “una huelga

salvaje” y las razones que expone el jefe de Fate en su negativa del reportaje hablan de una minimización del horror. El mal se asimila por la vía de su normalización. En *Huesos en el desierto*, Sergio González Rodríguez advierte sobre ese peligro que junto con la generalización del olvido penden sobre la sociedad contemporánea:

Más allá de las cifras, semejantes crímenes dejan traslucir dos hechos de análoga gravedad ahora y hacia el futuro: la inadvertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico; y el impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas. (18)

La normalización de la barbarie como un fenómeno que caracteriza la relación de la sociedad contemporánea con el mal es uno de los elementos que se hace más explícito en la tercera parte de la novela a partir de la inmersión de Fate en el panorama oscuro de Santa Teresa. Cuando Fate se interesa más por los crímenes y conoce a la periodista Guadalupe Roncal, quien investiga sobre el tema, esta comunica su miedo a Fate y señala la amenaza a la que se enfrenta. Guadalupe ha viajado a la ciudad para entrevistar a Klaus Haas, que está preso por ser el principal sospechoso de los crímenes. Las descripciones nerviosas de la periodista, quien tiene razones para sentirse amenazada³⁰, muestran hasta qué punto el horror trastoca su concepción de la realidad y cómo el entorno amenazante al que se enfrenta se traduce en sus descripciones delirantes. La cárcel de Santa Teresa, que casi mueve a la periodista a un ataque de histeria cuando la ve por primera vez, se describe como una “mujer destazada, pero todavía viva. Y dentro de esa mujer viven los presos” (379). También en la descripción que hace Guadalupe de Klaus Haas el miedo que este le produce hace que la periodista advierta rasgos peculiares en él: “Su rostro es el rostro de un soñador (...) pero de un soñador que sueña a gran velocidad. Un soñador cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños. Y eso me da miedo” (380).

³⁰ Un compañero del periódico para el que trabaja Guadalupe Roncal fue asesinado durante la investigación: “Por supuesto, yo ya sabía cuál había sido el destino o el final de mi antecesor. Todos en el periódico lo sabíamos. (...) Lo mataron, claro. Se metió demasiado en el asunto y lo mataron. No aquí, en Santa Teresa, sino en el DF. (...) No es el primer periodista muerto por lo que escribe. Entre sus papeles encontré información sobre dos más. Una mujer, locutora de radio, que secuestraron en el DF y un chicano que trabajaba para un periódico de Arizona llamado La Raza, que desapareció. Los dos llevaban a cabo investigaciones sobre los asesinatos de mujeres de Santa Teresa. A la locutora de radio la conocí en la facultad de periodismo. Nunca fuimos amigas. Puede que sólo cruzáramos dos palabras en toda la vida. Pero creo que la conocí. Antes de matarla la violaron y la torturaron. –¿Aquí, en Santa Teresa? – dijo Fate. –No, hombre, en el DF. El brazo de los asesinos es largo, muy largo –dijo Guadalupe Roncal con voz soñadora”. (376)

La parte de la pesadilla: el extravío criminal de 2666

En “La parte de los crímenes” el horror se constata en la descripción del estado de los cuerpos que aparecen abandonados los descampados que rodean la ciudad o en los basureros de Santa Teresa. Las coincidencias de esta parte con la crónica investigativa, *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez son numerosas y significativas. El periodista fue una de las principales fuentes que consultó Bolaño en la escritura de su novela³¹ y en la narración se reproducen algunos elementos de su crónica. De este libro dice Bolaño que “indaga directamente en el horror”, lo cual podría aplicarse también a esta parte de *2666*. La cronología de los asesinatos comienza en enero del año 1993, sin embargo, el narrador señala que probablemente los feminicidios podrían haber comenzado tiempo atrás:

Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerte se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerte. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (444)

En “La parte de los crímenes” se pasa de la descripción de un cuerpo vejado, muchas veces irreconocible, a señalar el proceso a partir del cual se busca su identificación. Este procedimiento en sí implica un intento de nombrar a las víctimas, de restituir su

³¹ “Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, y decidieron, al parecer de común acuerdo, centralizar o pasarle esta carga a Sergio González Rodríguez (...) que, según mis amigos, era la persona que más sabía de este caso, un caso único en los anales del crimen latinoamericano: más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un periodo de tiempo extremadamente corto, desde 1993 hasta 2002, en una ciudad en la frontera con Estados Unidos, de apenas un millón de habitantes. «Huesos en el desierto» no sólo es una fotografía del mal y de la corrupción en México, sino también una metáfora del incierto futuro de toda Latinoamérica. (...) Su ayuda, digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial. Ahora acaba de aparecer su libro, «Huesos en el desierto» (Anagrama), un libro que indaga directamente en el horror y que Sergio ha presentado estos días en Barcelona. (...) Pero antes sucedieron otras cosas. Entre ellas, un intento de asesinato del que Sergio se salvó por los pelos. Y varios seguimientos. Y amenazas y teléfonos intervenidos. (...) [Su libro] transgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio, en la herida e incluso, en la parte final, en el treno”. (2004b, 214-215)

identidad perdida. El lenguaje con el que se describen los macabros hallazgos es directo y de un realismo insoportable puesto que muestra sin atenuantes los múltiples rastros de violencia en los cuerpos de las mujeres muertas. De la misma manera que se da un contagio estilístico en “La parte de Amalfitano”, en “La parte de los crímenes” se puede ver un contagio estilístico que reproduce las técnicas del discurso forense, las cuales permiten describir prácticas de violencia identificables en los cadáveres.³² La manera recurrente en que estos cuerpos van apareciendo en los extramuros de Santa Teresa hace que esta parte de la novela sea insistente y repetitiva en la demarcación del horror. Esto hace que la narración resulte abrumadora porque da cuenta de la violencia una y otra vez ejercida por los asesinos, una y otra vez practicada de manera desmedida y, una y otra vez descrita sin miramientos. La singularidad de un asesinato se describe sin importar la repetición de los signos de la crueldad presentes en la serie de feminicidios descritos previamente. De esta manera, “La parte de los crímenes” constituye una continua exposición del horror que se anticipaba en las cifras inverosímiles sobre el número de asesinatos que se cometían en la ciudad (en esta parte de la novela se contabilizan más de cien muertes). Esto implica, en medio del continuum de cuerpos hallados, una singularización de cada crimen y, en un sentido estricto, una singularización de la víctima que deja de ser un cuerpo anónimo a partir de la insistencia de la narración en exponer detalladamente las huellas del horror que sirven para su identificación. En este sentido la identidad de las mujeres se comienza a restaurar en la reconstrucción de los signos de la violencia, lo cual propicia que el texto se desarrolle a partir de esa exposición del mal. Así, “La parte de los crímenes” es una respuesta al olvido y al horror que en principio se presenta como uno de los atributos de Santa Teresa.

La repetición de la muerte en “La parte de los crímenes” tiene que ver con una práctica narrativa que podemos relacionar con la manera en que, desde la estructura de *2666*, desde el carácter estético de la formulación narrativa de la novela, se aborda y se expone el mal. En este sentido es preciso recordar la formulación del filósofo francés Jacques

³² Esta estrategia se adopta desde el principio y podría decirse que se anticipa en el siguiente pasaje: “Luego el cuerpo fue llevado a la morgue del hospital de la ciudad, en donde el médico forense le realizó la autopsia. Según ésta 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. A las dos de la mañana el forense dio por terminada la autopsia y se marchó”. (444-445)

Rancière que plantea una vinculación intrínseca entre las esferas del arte y la política. La relación entre esas dos esferas estaría dada por la manera en que en la estética de una obra se enuncia lo político, lo que Rancière entiende como la creación de “una incertidumbre con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (2005, 17). Según esto, el arte dispone nuevas formas de ordenamiento que alteran la experiencia común y la alejan de una visión establecida. A partir del carácter estético de una obra se da una resignificación de la experiencia cotidiana que configura un extrañamiento en torno a la forma, lo cual constituye su carácter político:

Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (2005, 17)

En este sentido, la exposición repetida de los cuerpos violentados, y con esto, de los signos del horror configura una estética a partir de la cual se aborda y se da cuenta del carácter político del texto, es decir de esa exposición o denuncia del horror. Ángeles Donoso Macaya, a propósito de esa disposición serial de los asesinatos en “La parte de los crímenes”, señala cómo, a partir de la repetición, el autor “incorpora la violencia al proceso de construcción y ordenamiento de la ficción, al mismo tiempo que reproduce en la estructura y el entramado de la obra la serialización de los crímenes que se narran” (Donoso, 128). A partir del carácter serial de este discurso se aborda el aspecto ético que tiene que ver con el tratamiento del mal en la novela:

Bolaño asume un riesgo formal en la elección de determinados modos de narrar y enunciar que se relacionan precisamente con formas específicas del mal y del terror en el siglo XX. En *2666*, el narrador elabora una ficción que utiliza como mecanismos internos la misma metodología del mal que rechaza: la repetición de crímenes en serie, el motivo de la desaparición, así como distintas formas de violencia sistematizada. Este riesgo formal, esta ética de la que habla Bolaño y la

cual es posible reconocer en su obra, implica ciertamente un gesto político.
(2009, 132)

En “La parte de los crímenes” Bolaño ha elegido una aproximación al mal que lleva al lector a la confrontación directa y continua del horror. La repetición, según Donoso, resignifica la serialización de los crímenes al des-serializarlos en el relato, es decir, al tratarlos de manera individual. La violencia se ejerce esta vez en el texto, mientras se “propone una nueva comprensión de la noción misma de *repetición*”, que tiene que ver con la noción de repetir “lo heterogéneo y no lo similar” (Donoso, 133). A partir de esto se señala la singularidad de la víctima en contraposición a la repetición serial del horror que reproduce la novela. Así, la novela registra una exposición directa de los métodos y los signos del mal en los cuerpos hallados y la repetición de esos métodos y signos reproduce en el texto la violencia serial de los asesinatos.

Paralelamente a la exposición insistente de los asesinatos y de la crueldad en “La parte de los crímenes” se desarrolla la búsqueda del criminal o los criminales en serie que, se presume, están detrás de los asesinatos. En esta parte de 2666, la búsqueda de un asesino en serie despliega una serie de correspondencias con la estructura de la novela policial y de expectativas que, sin embargo se frustran al avanzar la trama. Al principio de la novela el caso del profanador de iglesias al que llaman el Penitente Endemoniado concita todo el interés de la policía y de los medios que creen que detrás de él se esconde el asesino de mujeres de Santa Teresa. La búsqueda del Penitente es el primero de varios excursos narrativos que interrumpen la exposición serial de los asesinatos, lo cual permite atenuar la persistente exhibición de la violencia y el horror. El Penitente, que al principio se limita a atentar contra los símbolos religiosos de las iglesias, mata a un sacristán que lo quiere detener cuando lo pilla en flagrancia. Estos asesinatos, que alimentan el morbo de la prensa, permiten el despliegue de un misterio que correspondería al de la estructura policiaca. Sin embargo, esa búsqueda resulta infructuosa y va a impedir que la trama avance hacia una resolución del caso pues el Penitente no es el asesino que busca la ley, sino un caso patológico de sacrofobia según lo entiende uno de los policías encargados del caso: “Según éste, el Penitente no profanaba iglesias con la intención premeditada de matar. Las muertes eran accidentales, el Penitente lo único que quería era descargar su ira sobre las imágenes de los santos (474). El extravío que configura el texto a partir de la inmersión de historias como la del Penitente muestra que la identificación del asesino se va dilatando en la

novela hasta perderse en pistas que no se concretan. Este tipo de derivaciones de la narración conducen a la novela por otros derroteros con lo cual el carácter delirante de la narración, alentada por las digresiones, termina minando los presupuestos de la trama policial y debilitando así la resolución del enigma que en principio parecía plantear la novela. Esto se concreta con afirmaciones como la del sacerdote de una de las iglesias que el Penitente ha profanado, quien advierte al periodista Sergio González que abra “bien los ojos, pues el profanador de iglesias y ahora asesino no era, a su juicio, la peor lacra de Santa Teresa” (471). La narración se proyecta así hacia otras búsquedas y otros derroteros. Se puede afirmar que la investigación policial deja ver no tanto los esfuerzos del cuerpo de policía por atrapar a los culpables, sino el caos en el que deviene esa búsqueda, la serie de equívocos, de falsas pistas, de desencuentros y errores que presentan un panorama oscuro de la justicia. Esto se puede ver en la incompetencia de las autoridades para resolver los casos asignados. Ya en “La parte de Fate” se había indagado por el posible asesino en serie al que iba a entrevistar Guadalupe Roncal y se había dado cuenta de la particularidad del problema: “El principal sospechoso, su compatriota, está desde hace años en la cárcel. – ¿Y cómo puede ser entonces el principal sospechoso? – dijo Fate–. Tengo entendido que los crímenes se siguen cometiendo. –Misterios de México –dijo Guadalupe Roncal” (378). Haas convertido en el principal sospechoso de los asesinatos resulta ser una especie de chivo expiatorio en el que se fija la expectación general³³.

La búsqueda de un asesino en serie permite que el lector se aparte momentáneamente de la exposición serial de los asesinatos. Sin embargo, esa búsqueda que parece ser el tema que cobrará importancia a continuación, paralelamente a la exposición del horror de los crímenes, se somete también a la digresión. De esta manera, la búsqueda del asesino se diluye en la trama y da paso a que aparezca el encumbramiento de la violencia en Santa Teresa y su connivencia con el mal. Los asesinatos que se resuelven muestran que el mal está en el seno mismo de la sociedad santateresina, pero no como excepción o anomalía, sino como manifestación normalizada de la violencia: una serie alarmante de asesinatos es cometida por las parejas o ex parejas de las asesinadas. La radiografía de una ciudad fuera de la ley incluye, entonces, ese estrato de la violencia intrafamiliar que muestra cómo las vidas de las mujeres están a merced de sus propias parejas. La

³³ Esto coincide con la situación real del egipcio Abdel Latif Sharif Sharif que, como cuenta Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto*, es incriminado como autor de los asesinatos en Ciudad Juárez (González, 95).

búsqueda de un asesino que en principio parecía plantear la novela se desdibuja en la exhibición abismal de la violencia que consume a la sociedad en su conjunto y permite ver que la presencia del mal se debe no a una irregularidad que quedaría exorcizada con la captura de un asesino en serie, sino a un estrato más general que compete a los cimientos de la sociedad. La trama policiaca de la novela, aquella que, según Poe, se sustenta en el desvelamiento de un enigma y en la autoría y móviles del hecho criminal, se desvirtúa para dar paso al horror generalizado. En *2666* no son los asesinos los que aparecen, sino el horror abismal de los asesinatos que muestran los signos de la crueldad de Santa Teresa.

Uno de los personajes que hace parte del cuerpo de policía y que comienza a indagar sobre los crímenes es el joven Olegario Cura Expósito, recién incorporado a la institución y conocido por sus compañeros como Lalo Cura. El interés de Lalo Cura por entender el fenómeno criminal en Santa Teresa queda manifiesto en su búsqueda de una bibliografía sobre criminología y asesinatos en serie que le ayude a entender los asesinatos. El apodo de Lalo Cura es una de las bromas de la novela que señala que uno de los pocos interesados en ocuparse de la resolución de los crímenes es presentado bajo el mote del loco, como si su interés supusiera en sí una enajenación. La genealogía de Lalo Cura constituye una de los excursos narrativos de esta parte y permite ver que las mujeres en su familia componen una genealogía de mujeres vilmente ultrajadas y violadas, lo cual proyecta los signos de la violencia hacia el pasado remoto de este personaje. La broma que conlleva el apodo de Lalo Cura reproduce una ironía que está presente en varios momentos de la narración y que muestra el arrebato no como enajenación, sino como una forma de sensatez o, según lo señala el narrador, como “la salida olvidada hacia una nueva cordura” (997). Esto se puede ver de manera más clara en un personaje como Florita Almada quien, denuncia la impunidad y alerta a la comunidad de que los asesinatos se siguen cometiendo.

Florita Almada aparece en “La parte de los crímenes” como una yerbatera que es asaltada por las visiones de los cuerpos abandonados en el desierto. Su aparición como una vidente que entra en trance en un programa de la televisión de Sonora lleva la narración al terreno de lo esotérico y de lo extravagante y resulta un contrapunto a la prosa forense con la cual se han descrito los hallazgos de las mujeres muertas. Florita profiere un discurso quebrantado y marcado por el desvarío que se somete a continuos extravíos y que discurre por los terrenos más peregrinos. De este modo, hace parte de la

estética de la extravagancia que Bolaño desarrolla a lo largo de su obra. Llama la atención que su delirio se relacione con la videncia y con el arte de la adivinación que practica con sus plantas como una “curandera trashumante, de las tantas que hay en el bendito estado de Sonora” (540). Sus digresiones sobre las ramas de la botanomancia, “el arte de adivinar el futuro por medio de los vegetales” (536), y las diferentes aplicaciones de las disciplinas en las que esta se subdivide como la cromiomancia, la licnomancia, la dendromancia, la filomancia, la quiamobolía, la rabdomancia, la palomancia y la xilomancia “que es la adivinación sobre la madera y ramas de los árboles, lo cual (...) es bonito, es poético, pero no para adivinar el futuro sino para poner paz en algunos episodios del pasado y para alimentar y serenar el presente” (536), llevan la narración a un terreno extraño en el que tienen lugar sus visiones sobre las mujeres asesinadas.

Florita tiene una manera particular de asimilar el conocimiento y representa una aproximación al panorama criminal de Santa Teresa mediada por la exuberancia de su delirio y sus visiones. En este sentido el personaje se asimila a Auxilio Lacouture de *Amuleto* para quien la contigüidad con la locura también representa una forma de acceder al horror y de poder dar cuenta de él a partir del rapto delirante que caracteriza sus declaraciones. Sus visiones toman la forma de una denuncia que se vuelve contra el cuerpo policial y que se formulan como un arrebato virulento:

Mientras hablaba intentando recordar con la mayor exactitud posible su visión, se dio cuenta de que estaba a punto de entrar en trance y le dio mucha vergüenza, pues a veces, no muchas, los trances solían ser exagerados y terminar con la médium arrastrándose por el suelo, algo que ella no quería que sucediera pues era la primera vez que iba a la televisión. Pero el trance, la posesión, avanzaba. 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. (...) Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas! (...) La policía no hace nada, dijo tras unos segundos, con otro tono de voz, mucho más grave y varonil, los putos policías no hacen nada, sólo miran, ¿pero qué miran?, ¿qué miran? (...) Luego puso voz de niña y dijo: algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar. (545-546)

Las declaraciones arrebatadas de Florita Almada ponen de manifiesto, además de la visión de los cuerpos muertos que siguen apareciendo en los alrededores de la ciudad, una denuncia de la inercia de los agentes policiales que pocos se atreven a formular en voz alta. De esta manera, se expone el encubrimiento policial y con ello la mano oscura del aparato de poder que parece encubrir algunos asesinatos. Su denuncia reproduce la fragmentariedad de las imágenes que construyen el panorama de pesadilla que la abruma:

Estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca. (575)

Las visiones de Florita se encargan de mostrar lo que nadie quiere ver, con lo cual el carácter delirante de su relato sirve para exponer una realidad que parece ocultada por el discurso del poder en la ciudad. El desvarío de Florita hace parte de una estética que permite hacer del extravío la ruta de acceso al horror que tiene lugar en Santa Teresa. En este sentido, Peter Elmore señala que el carácter revelador de la locura en *2666* responde precisamente a su asimilación con una forma de conocimiento:

En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo de *2666*, donde los estados místicos y extáticos aparecen como vías - ambiguas y tortuosas, pero válidas- del saber. (Elmore, 263)

El siglo XX de Archiboldi

Luego de la progresión de hechos en torno al mal que comienza a enunciarse en “La parte de los críticos” y que alcanza su mayor desarrollo en “La parte de los crímenes”, se revela el enigma sobre la identidad del escritor alemán Benno Von Archiboldi que en la primera parte de la novela constituyó el foco de atención de los cuatro críticos que estudiaban su obra. En “La parte de Archiboldi” el cúmulo de alusiones al mal continúa, pues la biografía del escritor, que conocemos ahora según su nombre real, Hans Reiter, ilustra también el panorama de atrocidades que tuvieron lugar durante el siglo XX.

La figura elusiva de Archimboldi fue en la primera parte de la novela el motivo a partir del cual se organizó la vida de los cuatro críticos europeos, quienes por mucho tiempo hicieron de su obra su vida, dándolo a conocer en sus países, traduciendo algunas de sus novelas y participando de cuanto congreso literario había en relación al escritor. Sin embargo, los críticos que siguieron la pista de Archimboldi hasta Santa Teresa no participan de la revelación de su identidad y no se enteran de quién es realmente la persona que escribe bajo ese seudónimo inverosímil. De esta manera, la trama impulsada a partir de la búsqueda del escritor en la primera parte de la novela se diluye para dar paso a la exposición de la biografía del escritor y, con ello, a que sea sólo el lector quien pueda comprobar su identidad y no los críticos, quienes en un principio lo buscaron de manera insistente.

La biografía de Archimboldi se remonta a principios del siglo XX y comienza con el reencuentro de sus padres, un cojo y una tuerta, después de la primera guerra mundial en un pueblo de Prusia que bordea el mar. La infancia de Reiter, el primero de los dos hijos que va a tener la pareja, transcurre con tranquilidad siendo su actividad favorita la de emular a un buzo que explora las profundidades del océano. En “La parte de Archimboldi” se presentan las lecturas de niñez de Reiter que remiten básicamente a un libro sobre algas, elemento con el que se relaciona al escritor en diferentes momentos del texto: “En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga” (797) y que llega hasta el título de una de sus novelas: *Bifurcaria bifurcata*, “cuyo argumento, como su nombre claramente indicaba, iba de algas” (1032), lo cual resulta una pista de la poética compuesta de ramificaciones y extravíos de Archimboldi que también puede valer para la novela de Bolaño.

Su biografía da detallada cuenta de su adolescencia en la Alemania nazi, de su posterior alistamiento en el ejército, de su participación azarosa en la Segunda Guerra Mundial como soldado en el frente oriental (en el que se da el descubrimiento de los cuadernos de Ansky, el escritor judío cuyas notas van a marcar su formación como escritor), hasta desembocar en su trasiego por la Alemania de la posguerra, sus primeros libros publicados, su elección del anonimato y, mucho después, su consolidación como el escritor maduro que comienza a ser aclamado por la crítica y que en la última página de la novela toma un vuelo hacia México, lo que comprueba la certeza que tiene Pelletier al final de “La parte de los críticos”: “Archimboldi está aquí –dijo Pelletier–, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207). Esta certeza

remite a ese estrato de saber tan explorado en la novela y en la obra de Bolaño que tiene que ver con lo irracional. Archimboldi se presenta en la última parte de la novela bajo el signo de lo particular o excepcional: la historia de sus padres (el cojo que se casa con la ciega del pueblo), su niñez en las profundidades del mar que lo asemeja a un alga, su estatura desmedida, su paso por los campos de guerra como un loco, son características que muestran la construcción de un personaje atípico y que se inscribe en la línea de ciertos personajes bolanianos marcados por la extrañeza y la singularidad de sus características.

Desde el principio de la novela, una de las cuestiones que quedan pendientes por resolver, y a partir de la cual se tejen algunas especulaciones, tiene que ver con la participación del escritor en la Segunda Guerra Mundial. Aunque como lectores no sabemos nada de su obra, a diferencia de los críticos que la han leído hasta la saciedad, sabemos sin embargo que en algunos casos esta remite a la realidad histórica que le tocó vivir. Este es precisamente el tema de uno de los capítulos al que asisten los críticos al comienzo de la novela: “La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX”. Por ello las posibles preguntas que tácitamente comparte el lector con los críticos antes de saber de él en “La parte de Archimboldi” tienen que ver con cuestiones como: ¿hasta qué punto Hans Reiter vivió los horrores del nazismo? ¿Cuál fue su participación en la guerra? ¿Tienen que ver sus acciones en la guerra en su elección por el anonimato?, entre otras preguntas de este tipo que contribuyen a la especulación en torno a su pasado. La proyección de estas dudas sobre el personaje tiene que ver, además, con esa construcción que se ha hecho de Archimboldi a partir de los comentarios sobre su obra, los cuales tienden a diagramar una obra oscura y con temáticas singulares.

Reiter participa de la guerra como soldado en los frentes oriental y occidental, pero su participación se refiere siempre como una anomalía, el signo de la locura lo acompaña. El mismo Reiter se da cuenta en algún momento que “bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco” (837). En el campo de batalla, el soldado Reiter pasea como un extraviado de dimensiones gigantescas que parece un blanco fácil para los enemigos, pero que sin embargo no lo es; su capitán lo ve como “una jirafa en un pelotón de lobos, coyotes y hienas”, cuya estatura representa una amenaza para sí mismo: “era tan alto que cualquier concripto polaco, el más torpe de todos, sin dudarlo lo elegiría a él como blanco” (839). Sin

embargo, hay algo que lo diferencia de los demás y que parece hacerlo inmune a las balas:

Reiter, dijo, era distinto, pero en realidad era el mismo de siempre, el que todos conocían, lo que ocurría era que había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él, lo que no significaba que no cumpliera o desobedeciera las órdenes, eso no, por cierto, ni que estuviera en trance, algunos soldados, agarrotados por el miedo, entran en trance, pero no es trance, es sólo miedo, en fin, que él, el sargento, no lo sabía, pero que Reiter tenía algo y eso lo percibían hasta los enemigos, que le dispararon varias veces sin alcanzarlo nunca, lo que los ponía cada vez más nerviosos. (839-840)

En “La parte de Archimboldi” el delirio sirve una vez más como configurador de un panorama que resulta en extremo extraño y desolador. Esto no sólo tiene que ver con la participación de Reiter en la avanzada nazi, la propia guerra se describe bajo esos signos del arrebató en el que los soldados parecen “locos huidos de un manicomio” (924), los tanques alemanes que avanzan hacia el este parecen “ataúdes de una civilización extraterrestre” (925) y la “apariencia” se presenta como una “fuerza de ocupación de la realidad” (926). La narración de los horrores de la Segunda Guerra Mundial se da a partir de la configuración de esa atmósfera atravesada por lo delirante lo que hace que durante el desarrollo de la guerra se vean episodios tan aciagos como el de la crucifixión del general rumano Entrescu, llevada a cabo por sus propios soldados, quienes lo admiran, pero en una orgía de ebriedad terminan matándolo y clavándolo a una cruz para exponerlo a la avanzada del ejército ruso que se dirige ya hacia Alemania.

En el tránsito que hace Reiter por la guerra, uno de los episodios que resulta más interesante para analizar ese contacto entre la poética del autor y las maneras de mostrar el mal es la historia de Leo Sammer, el genocida que Reiter conoce en un campo de prisioneros, después de la guerra. Este episodio es uno de los que mejor problematiza la exposición del mal en *2666*. La historia de Sammer (que oculta su identidad bajo el nombre de Zeller) tiene que ver con el genocidio de cientos de judíos griegos que llegan al pueblo polaco que él administra. “Entonces me llegó una nueva orden: tenía que hacerme cargo de un grupo de judíos que venían de Grecia (...) Puede que fueran judíos húngaros o judíos croatas. No lo creo, los croatas mataban ellos mismos a sus propios judíos” (940). Sammer cuenta su historia a Reiter, quien escucha en las noches cómo el

relato nervioso del genocida dibuja un panorama cada vez más escabroso y macabro. La historia de Sammer produce desconcierto y en ella confluye el absurdo de los acontecimientos y el delirio de su relato:

Para Reiter, sin embargo, que tenía que soportar sus disquisiciones nocturnas, el semblante de Zeller mostraba un deterioro progresivo, como si en su interior se desarrollara una lucha sin cuartel entre fuerzas diametralmente opuestas. ¿Qué fuerzas eran éstas? Reiter lo ignoraba, sólo intuía que ambas fuerzas provenían de una única fuente, que era la locura. (937-938)

La desaparición de los judíos, de la cual se tendrá que encargar Sammer de manera improvisada, pues el tren que se dirige con rumbo a un campo de exterminio no puede continuar su camino, se refiere de manera delirante por el genocida alemán, quien calcula las muertes de los judíos como un contable preocupado en cumplir con el deber de su tarea. Sammer no es un asesino, en principio, sino una especie de administrador en un pueblo polaco en el que ya no quedan judíos antes de la llegada de ese tren, “sólo niños borrachos y mujeres borrachas y viejos que se dedicaban todo el día a perseguir los escuálidos rayos de sol” (940). En parte por esto el relato de Sammer resulta tan transgresor cuando le revela a Reiter más adelante cómo procedió. Al comienzo de su relato Sammer trata de justificar sus acciones resguardándose en el argumento de la tarea encomendada:

Me enviaban un tren lleno de judíos griegos. ¡A mí! Y yo no tenía nada preparado para acogerlos. Fue una orden que me llegó de pronto, sin previo aviso. Mi organismo era civil, no militar ni de las SS. Yo no tenía expertos en la materia, yo sólo enviaba trabajadores extranjeros a las fábricas del Reich, ¿pero qué iba a hacer con estos judíos? En fin, resignación, me dije. (940)

La tarea que le es delegada a Sammer es una misión ante la cual no sabe cómo proceder. Su testimonio muestra cómo trata de contactar otros estamentos para que se encarguen de los judíos, pero no encuentra respuesta a su petición. Se podría decir que Sammer se vuelve genocida en parte por azar, porque sus funciones nunca han sido esas. Él tampoco muestra iniciativa para emprender la tarea de deshacerse de los judíos, pero las voces amenazantes que le ordenan telefónicamente que resuelva él mismo el asunto lo impelen a cumplir con la tarea. Su relato muestra (algo que suena como justificación en su discurso febril), una aparente preocupación por los judíos: les consigue alimento,

busca insistentemente por vía telefónica ubicarlos en fábricas en las que necesitan mano de obra, y al final, les asigna un trabajo de barrenderos de las calles del “pueblo fantasma” (940) que él regenta para ocuparlos en algo mientras trata de resolver qué hacer con ellos. De hecho, en algún momento en que los niños borrachos que intentan jugar fútbol en la calle contigua a su oficina paran para mirar a los judíos barrer, profiere una amenaza virulenta e injustificada para que estos no insulten, ni molesten a “mis trabajadores” (943).

El relato que le cuenta Sammer a Reiter es pintoresco, como cuando cree que los judíos y los niños borrachos van a terminar jugando un partido de fútbol entre ellos: “barrenderos contra borrachines” (942). Se puede afirmar que la animadversión o la disforia que se deriva del relato se produce en parte, no sólo por lo que pasa luego con los judíos, sino porque Sammer (que como hemos visto, representa el estamento civil y no el militar) muestra al principio cierta inconsciencia con respecto a las acciones que narra; inconsciencia que, sin embargo, luego quiere aprovechar para justificar las vilezas que termina cometiendo. De este modo, su relato, además de exponer la atrocidad de los hechos, muestra su tendencia a no asumir la responsabilidad por lo que hizo. Este episodio de la novela tiene cierta proximidad con uno de los temas que marcaron la reflexión filosófica en torno al mal, después de los eventos de la Segunda Guerra Mundial. Esto tiene que ver con el concepto que Hannah Arendt enunció como “la banalidad del mal” en el libro, *Eichmann en Jerusalén*, que surge de sus observaciones sobre el juicio a Adolf Eichmann, el militar nazi que fue uno de los responsables del exterminio judío durante la guerra. Arendt tituló el libro que reúne el conjunto de sus observaciones en el juicio de Eichmann: “un estudio sobre la banalidad del mal”. El concepto de banalidad del mal se ha relacionado con la falta de culpa que mostró el genocida alemán durante los interrogatorios y, a partir de esto, con su pretexto de que no tenía ninguna responsabilidad de los horrores que había cometido, pues sólo cumplía con su deber. Arendt lo analizó de la siguiente manera:

Lo más grave, en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las atrocidades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente —tal como los acusados y

sus defensores dijeron hasta la saciedad en Nuremberg—, que en realidad merece la calificación de *hostis humani generis*, comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad. (2005, 402-403)

Se puede decir que la representación del genocida, a partir de las justificaciones que este profiere, tiene algunas correspondencias con el genocida que fue Eichmann y particularmente con su alegato que abogaba por la ausencia de responsabilidad ante los crímenes perpetrados. El testimonio de Sammer, cuya justificación ante Reiter se basa en el argumento de que sólo recibía órdenes, se asimila al argumento de Eichmann en el juicio. Sin embargo, el relato delirante de Sammer revela otra cosa, revela algo que está ausente en el discurso de Eichmann: la conciencia de que él sabía que cometía un crimen atroz. De este modo, Bolaño hace una representación del genocida para problematizar el hecho de entender sus actos a partir de ese concepto de “la banalidad del mal”. Las acciones de Sammer no se pueden comprender del todo desde esa enunciación propuesta por Arendt ya que su propio relato desvirtúa el intento por justificarse y lo delata. Esto se nota sobre todo a partir de la narración delirante del genocida que revela indicios sobre su culpa, lo cual se puede ver sobre todo al final cuando le cuenta a Reiter cómo resolvió deshacerse de los judíos griegos. Algunos elementos que sirven para hacer explícito esto se muestran en el relato de la masacre de los judíos en la que Sammer hizo participar a los niños borrachos:

A las diez de la noche volvieron todos, los escoltas y los niños borrachos y los policías que a su vez habían escoltado e instruido en el manejo de armas a los niños. Todo había ido bien, me contó uno de mis secretarios, los niños trabajaban a destajo, y los que querían mirar miraban y los que no querían mirar se apartaban y volvían cuando ya todo había terminado. Al día siguiente, hice correr la voz entre los judíos de que estaba trasladándolos a todos, en pequeños grupos debido a nuestra falta de medios, a un campo de trabajo habilitado para su estancia. Luego hablé con un grupo de madres polacas, a quienes no me costó mucho tranquilizar, y supervisé desde mi oficina dos nuevos envíos de judíos rumbo a la hondonada, cada grupo compuesto por veinte personas. (955, 956)

Sammer se aprovecha de los niños borrachos para cumplir su tarea y de esta manera llevar a cabo el genocidio de los cientos de judíos griegos bajo su mando. La descripción de los procedimientos empleados muestra su determinación para llevar a

cabo la tarea en un territorio donde ya no hay espacio para enterrar más cuerpos porque cuando van a enterrar un nuevo grupo de judíos aparecen los cuerpos de otros antes masacrados: “Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de no encontrar” (956). Sammer tiene plena conciencia del genocidio cometido y de la atrocidad con la que procedió y, además de cómo perjudicó a los niños que hizo partícipes de la masacre. Sin embargo, pretende negarlo ante Reiter como si lo negara ante sí mismo. Es sólo a partir de las derivaciones de su historia, de su carácter digresivo y de la continua aparición de signos inculpatorios que aparecen en su relato delirante que podemos ver cómo el genocida se delata. Esto muestra un aspecto subversivo del relato digresivo que sirve para revelar lo que el narrador, en este caso Sammer, no quiere que se sepa. La transparencia de la culpa de Sammer resulta clara para Reiter y por esto, él mismo toma el rol de justiciero dado el efecto corrosivo del relato que ha escuchado durante noches, lo cual lo conmina a asumir un papel que durante toda la guerra rehuyó. Este hecho constituye en sí mismo una exposición del alcance del relato delirante como forma de presentar el horror y el mal. Hay una delación en la narración de Sammer que Reiter advierte y que lo lleva a actuar. La acción se resuelve como una toma de partida por parte del escritor, quien decide no dejar la decisión sobre el futuro de Sammer a los tribunales extranjeros.

La ambivalencia de Archimboldi

La ambivalencia que parece delinear al personaje de Archimboldi se presenta desde el principio de la novela cuando el enigma que representa el escritor produce un continuo desconcierto a los críticos que estudian su obra. En “La parte de los críticos”, este enigma se alimenta a partir del efecto que produce la lectura de sus libros, los cuales generan reacciones diversas. Como ocurre también en *Los detectives salvajes* con respecto a los poemas de los realvisceralistas, el lector no puede corroborar la dimensión literaria de los textos archimboldianos porque le es vedado el acceso a su escritura. Sin embargo, a partir de los comentarios y reacciones de los críticos se puede vislumbrar cierta ambigüedad que producen sus novelas. *La máscara de cuero*, por ejemplo, suscita confusión a un crítico que se ocupa de reseñarla: su opinión se registra de manera discreta, “como si el autor del ensayo nunca estuviera del todo seguro de que no era víctima de una broma” (1049). La ambivalencia es parte constitutiva de su obra sobre todo cuando se relacionan las diferentes impresiones que producen sus libros en diferentes lectores. El tema del disfraz o el ocultamiento en la obra archimboldiana es

importante y se puede identificar en títulos como *La máscara de cuero* o en el argumento de algunas novelas como *Bitzius* que “se centraba en la vida de Albert Bitzius, pastor de Lützelflüh, en el cantón de Berna, y autor de sermones, además de escritor bajo el seudónimo de Jeremias Gotthelf” o en *Letea*, “su novela más explícitamente sexual” (1061), a la que Morini le dedica un ensayo “sobre los múltiples disfraces de la conciencia y la culpa” (18). La ambivalencia de las situaciones, y de los personajes en *2666* resulta un factor estructural importante para la configuración de la novela y se concentra sobre todo en el personaje de Archimboldi. El carácter ambivalente de Archimboldi y de su poética se puede identificar también en los cuadros del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo de quien el alemán toma el nombre para publicar sus libros y resguardar su identidad. El juego con la perspectiva que presentan algunos cuadros de Arcimboldo dan cuenta de la ambivalencia de su pintura, la cual influye de manera determinante en el escritor alemán.

Uno de los momentos clave en la formación de Archimboldi, en ese momento Hans Reiter, sucede durante la guerra cuando se recupera de una herida de bala en una casa de la provincia de Kostekino. Allí, Reiter descubre el diario del escritor ruso de origen judío Borís Abramovich Ansky que lo intriga y que lee atentamente durante varios días. En esos cuadernos se registra parte de la vida de Ansky en la que se señalan algunas de sus experiencias en los círculos literarios de Moscú y algunas de sus preferencias artísticas. En algún pasaje del diario Ansky muestra predilección por la obra del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo:

Cuando estoy triste o abatido, escribe Ansky, cierro los ojos y revivo los cuadros de Arcimboldo y la tristeza y el abatimiento se deshacen, como si un viento superior a ellos, un viento mentolado, soplara de pronto por las calles de Moscú. (918)

La pintura de Arcimboldo juega con la disposición de una serie de elementos: objetos, animales, frutas, etc., para configurar una imagen que, por lo general, es un rostro o un retrato. La perspectiva desde la cual se sitúa el espectador es importante para identificar la imagen conformada por los elementos del cuadro. Este juego con la perspectiva se advierte de manera más clara en aquellas pinturas que se deben girar o invertir para poder identificar las dos imágenes que propone el cuadro. De esta manera, la composición pictórica se puede ver de dos maneras diferentes a partir de la organización

rigurosa de una serie de elementos. Este es el caso del cuadro “El hortelano” (1590)³⁴, que muestra un bodegón en el que una serie de verduras aparecen dispuestas en una cesta negra, y que al girarse ciento ochenta grados muestra claramente el rostro hecho de verduras de “El hortelano” que lleva como sombrero la cesta que en el otro plano contenía los alimentos.³⁵ Este juego de perspectivas que suponen los cuadros del pintor milanés representa para Ansky “la alegría personificada. El fin de las apariencias” (917). Sin embargo, hay una pintura, *El asado*, que a Ansky le produce el efecto contrario, pues le parece “un cuadro de terror:

“El asado, un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas, entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos, probablemente de mujer o de adolescente, que intentan tapar la carne para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temeraria a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti (...) que tú ni siquiera sospechas (917-918)³⁶

La ambivalencia de esta pintura impresiona porque los elementos están dispuestos para ocultar el aspecto terrorífico del soldado. Más allá del terror que representa la imagen, el ocultamiento del terror constituye un elemento transgresor en sí mismo. En el cuadro una de las dos perspectivas es privilegiada por su título mientras la otra, la que produce terror a Ansky, permanece oculta: “El asado” encubre la imagen del *viejo mercenario* y el título del cuadro contribuye a ese ocultamiento. A diferencia de “El hortelano” en el que el título hace referencia al busto que componen los elementos del cuadro (lo cual implica una intención de dar a conocer el rostro que componen las verduras), en *El asado* el título no alude al rostro macabro, sino a la inmediatez de la imagen que conforman los alimentos. De esta manera, el título no anticipa la imagen invertida, sino que esta se esconde para ser revelada al girar el cuadro como una sorpresa macabra que le espera al espectador.

³⁴ Ver Anexo 2.

³⁵ En un pasaje de la novela se reproduce esta disposición de los elementos propia de los cuadros de Arcimboldo para describir a los personajes: “Otras sombras tenían ojos y narices y bocas que ella no conocía. Bocas como zanahorias, con los labios pelados, y narices como patatas mojadas”. (1085)

³⁶ Ver anexo 3

Para Ansky, los cuadros de Arcimboldo representan “el fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre” (917), un aspecto que se relaciona con la alegría que le producen la mayoría de sus cuadros, entre ellos, los cuadros sobre las estaciones. “Todo dentro de todo (...) Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia (918). “El asado” resulta terrorífico, no sólo por su aspecto al ser invertido, sino porque se sale de ese patrón en el que las apariencias quedan abolidas. El terror del cuadro se sustenta en la apariencia. La apariencia que conlleva al ocultamiento de la sonrisa macabra del viejo. A propósito de esto, la lectura que hace Archimboldi del diario de Ansky da una relevancia al aspecto de la apariencia como una sustancia que afecta la realidad y que distorsiona el mundo:

La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba. 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 (...), dictaba nuevas normas. El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia. (926)

La apariencia es el subterfugio capaz de ocultar el horror, es una “fuerza de ocupación de la realidad” que permite el despliegue de la ambivalencia o del relativismo. Este aspecto que tiene que ver con la apariencia y la ambivalencia marcan la manera como se construyen algunos motivos en la novela y, principalmente, el personaje de Archimboldi. Esta relación ambivalente se comienza a trazar a partir del nombre del personaje: Hans Reiter fue el nombre de un médico alemán durante el régimen nazi que participó en la experimentación y planeación de métodos que se aplicaban al exterminio de los judíos en los campos de concentración. Sin embargo, el Hans Reiter de la novela no comparte ninguno de los rasgos de crueldad del Reiter histórico. El escritor alemán no es antisemita. Por el contrario, Ansky, un escritor judío, es quien va a influir de manera determinante en su carrera. Ansky representa para él la apertura hacia un nuevo tipo de vida:

Se puso a pensar en las apariencias de las que hablaba Ansky en su cuaderno y se puso a pensar en sí mismo. Se sentía libre, como nunca antes lo había sido en

su vida, y aunque mal alimentado y por ende débil, también se sentía con fuerzas para prolongar ese impulso de libertad, de soberanía, hasta donde fuera posible.
(926)

En *2666* la relación de ambigüedad en torno a Archiboldi se despliega desde “La parte de los críticos” en donde algunos elementos, como su supuesta vinculación con el nacionalsocialismo, resuenan en la mente del lector. Una anécdota que cuenta un escritor suave a los críticos archiboldianos en uno de los encuentros literarios que tienen lugar durante la primera parte de la novela trata de la aparición de Archiboldi en un pueblo alemán al inicio de su carrera. En el relato del suave destaca la mención de una chaqueta de cuero bastante llamativa que portaba el escritor en ese momento: “una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo”³⁷ (35). Esta relación que se sugiere entre el personaje y el nacionalsocialismo sólo se aclara en la última parte de la novela en la que el lector puede acceder a la biografía del escritor. La estructura delirante de *2666* que se apoya en constantes digresiones hace que no sólo se dilate la conclusión de la novela, sino también la comprensión de quién es realmente el escritor del que tantas expectativas se han creado.

Sin embargo, la ambivalencia de Archiboldi se extiende más allá de las expectativas que genera en la primera parte de *2666*. En la guerra Reiter se asimila a la figura de un loco que se lanza al campo de batalla “sin tomar la más mínima precaución, lo que le acarreó fama de temerario y valiente, aunque él sólo buscaba una bala que pusiera paz en su corazón” (876). A pesar de querer mantenerse al margen de la guerra, el repudio que siente hacia Leo Sammer hace que termine matándolo con sus propias manos. Tiempo después, cuando Archiboldi le cuenta la historia a Ingeborg, ella trata de justificarlo pero él la interrumpe: “El tipo al que había matado, le dijo, se llamaba Sammer y era un asesino de judíos. Entonces tú no has cometido ningún crimen, quiso decirle ella, pero Reiter no la dejó” (971). Con esto Archiboldi no se exime de la culpa como lo quiere hacer Ingeborg y deja abierta la posibilidad de catalogarse como un criminal. La ambivalencia que el texto despliega en torno a Archiboldi se proyecta,

³⁷ Más adelante, cuando se aclara la procedencia de la chaqueta en “La parte de Archiboldi”, llama la atención la ambigüedad con la que la adivina se refiere a la prenda: “Posteriormente Reiter le preguntó a la vieja quién había sido el anterior propietario de la chaqueta, pero sobre este punto las respuestas de la vieja eran contradictorias y vagas. Una vez le dijo que había pertenecido a un esbirro de la Gestapo y otra vez le dijo que había sido de un novio suyo, un comunista muerto en un campo de concentración, e incluso en cierta ocasión le dijo que el anterior dueño de la chaqueta fue un espía inglés, el primero (y el único) espía inglés que había saltado en paracaídas en las cercanías de Colonia durante el año de 1941” (973-974). Significativamente una de las novelas de Archiboldi se llama *La máscara de cuero*.

además, en la relación especular que tiene el escritor con su sobrino Klaus Haas, el hijo de su hermana Lotte. Klaus Haas es descrito con algunos rasgos que lo asimilan a Archiboldi. Las similitudes comienzan en lo físico, pero no se atienen a este aspecto: “a veces lo miraba y lo encontraba parecido a su hermano, como si fuera la reencarnación de su hermano” (1092). Lotte ve a su hermano como un gigante y este rasgo pasa a definir la figura de su hijo. En su niñez Haas es confundido por su abuela con Archiboldi: “cuando Klaus la iba a ver lo confundía con Archiboldi y lo llamaba hijo mío o hablaba con él en el dialecto de su aldea natal prusiana” (1093). Sin embargo, los rasgos más inquietantes de esa relación entre los dos personajes tienen que ver con los dos hilos argumentativos de la novela: la búsqueda de un asesino en serie y la búsqueda del escritor alemán. En estas búsquedas se reflejan los dos personajes. Tal como lo propone la adivina que le asegura que ha matado a un hombre, Reiter oculta su verdadera identidad al adoptar el seudónimo con el cual es conocido en el mundo literario. Al aceptar su sugerencia Archiboldi admite de cierta manera que huye de un crimen. En la primera parte de la novela la búsqueda de los críticos se asimila a la búsqueda y persecución al asesino en serie que se busca en otras partes de la novela. Haas es acusado por los asesinatos de mujeres en Santa Teresa y, aunque su participación en ellos no es comprobada, sin embargo, su culpabilidad parece asegurarse en el texto más allá de la pruebas: “Sergio pensó que aunque él no fuera el culpable de las últimas muertes, seguro que era culpable de algo” (701). Haas y Archiboldi son perseguidos en diferentes planos y el hecho de que su culpa no se pueda afirmar de manera explícita da un carácter aún más fuerte a esa relación que comparten. La figura del asesino y la del escritor son la misma a pesar de sus diferencias. Un Haas delirante espera en su celda al gigante que va a salvarlo, y que no es difícil relacionar con la imagen que el texto ha labrado de Archiboldi. A pesar de que el encuentro entre Archiboldi y Haas no se hace efectivo durante la novela, la asociación especular entre los dos personajes hace que entre ellos se forjen una serie de conexiones avaladas por la estética de la ambivalencia que se desarrolla en buena parte del libro. El carácter dilatorio del texto que se hace explícito en sus continuas digresiones y en su estructura fragmentaria alienta esa serie de conexiones entre estos dos personajes que permiten que los dos hilos fundamentales de la trama se vinculen y que sea la posibilidad de su encuentro la que cierre la novela.

Conclusiones

“No sé si lo dijo Borges. Tal vez fue Platón. O tal vez fue Georges Perec. Toda historia remite a otra historia que a su vez remite a otra historia que a su vez remite a otra historia. Hay historias que son los manes tutelares de una historia, hay historias que son las llaves de una historia y hay historias que nos llevan al borde del vacío y que nos obligan a plantearnos las grandes preguntas.

Roberto Bolaño

En esta tesis he querido mostrar que la obra de Roberto Bolaño despliega una serie de estrategias narrativas que se vinculan con el delirio como elemento configurador de su escritura. El delirio conviene a la disposición formal de buena parte de su obra y permite entender cómo se organiza la estructura de sus novelas y relatos. Desde la enunciación del desvarío en el narrador homodiegético que atraviesa la mayor parte de sus novelas (*La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, *Una novelita lumpen*, etc.) hasta esas “estructuras retorcidas o fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio” (*Los detectives salvajes*, 2666), el autor parte del delirio como eje fundamental para articular su obra. La derivación narrativa a la que alude el delirio, a partir de su raíz etimológica que remite al acto de “apartarse del surco” de la narración, es determinante para entender cómo se configura en sus novelas y relatos un quiebre constante de la historia y una narración fragmentada que promueve relaciones entre sus elementos. La práctica continua de la digresión en su obra refleja el delirio que asalta a sus personajes y narradores y, como estrategia fundamental de su narrativa, permite la dilación y el extravío del relato para exponer de manera indirecta el mal que es un tema recurrente de sus novelas.

El quiebre del relato y el aplazamiento de la conclusión que promueve el uso de la digresión, responde en parte al intento de tratar de referir en mal y en un sentido estricto a su inefabilidad. La experiencia del mal resulta incomunicable y por ello el relato se propone como una indagación derivativa que acumula elementos para tratar de revelar dicha experiencia. La estructura digresiva del texto se propone, entonces, como un acercamiento a este fenómeno que busca exponer su presencia mediante un rodeo narrativo. Este es el caso de Auxilio en *Amuleto* quien da cuenta de la masacre de Tlatelolco de manera indirecta y a partir de anticipaciones y dilaciones. La alteración

del tiempo lineal que está en la base de la práctica digresiva muestra cómo el vaivén narrativo que tiene lugar en sus novelas, establece diferentes niveles de temporalidad a partir de los cuales el relato avanza y se posterga. La digresión permite que el relato siga su curso, pero también que se dilate su propósito, lo cual atenta contra la continuación de la trama (Oliver, 5). Esto posibilita una caracterización formal de la incertidumbre de los narradores bolanianos y del carácter conjetural de su discurso. Por otra parte, la digresión como elemento estructural de algunas novelas de Bolaño alienta la fragmentación del relato para desplegar las claves de un misterio, aunque también la propia derivación narrativa sirva para atentar contra su resolución. En el caso de *Los detectives salvajes*, el misterio se relaciona con la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero que da lugar al vagabundeo del texto y, en el caso de *2666*, el enigma tiene que ver con la identidad del novelista Benno Von Archimboldi y con la búsqueda de un asesino en serie. La digresión permite que se desplieguen una serie de expectativas en estas novelas que terminan siendo anuladas por la divagación del texto. En *2666*, hay una asimilación de las técnicas de la novela policiaca que permiten que la narración se desarrolle en torno a un misterio, pero esto no desemboca en un hallazgo o en una resolución de los misterios que configuran la trama. De este modo, la búsqueda que inician los críticos de Archimboldi no conduce a su hallazgo porque no son ellos quienes lo encuentran, sino el lector, a quien le es permitido saber su verdadera identidad y por otra parte, la búsqueda de los asesinos que están detrás de los crímenes se desborda ante el retrato de una sociedad atravesada por el mal.

La estética derivativa que hace parte de la estructura delirante de sus novelas se extiende, además, a la idea de estructura en el conjunto de su obra. La concepción de su narrativa como una estructura general en la que las partes están relacionadas y se vinculan gradualmente para crear un todo, reflejan la construcción fragmentaria y derivativa que se desarrolla en sus novelas y relatos. La apuesta literaria de Bolaño no se limita a promover en su obra la continuidad de algunos personajes y temáticas recurrentes, sino que despliega y alienta un juego de relaciones que permiten el enriquecimiento de su escritura. Muestra de esto es la urdimbre de relaciones que se crean en *2666* cuyo alcance va más allá de la propia obra y se proyecta en otros títulos de su producción.

Un elemento importante de la poética de Bolaño tiene que ver con la manera en que se vincula el delirio con la exposición de una realidad particular. La narración delirante permite formular una vía de acceso a un conocimiento que se persigue de manera vacilante en la trama. Esto se ve particularmente en el caso de Auxilio Lacouture que refiere una realidad avasalladora de manera sinuosa en su relato. Un caso similar tiene lugar en *2666* con el relato extraviado de Florita Almada. A partir del desvarío de los personajes se insinúa una realidad futura, lo cual las asimila a la figura del vidente. El acceso a esa realidad que no ocurre en el mismo espacio, ni en el mismo tiempo de los personajes, hace que el acceso a un conocimiento ulterior se plantee de manera esotérica. Esto se muestra en el texto a partir de un lenguaje oscuro que establece relaciones sugerentes entre los elementos de la trama. En el caso de Auxilio en *Amuleto*, la uruguaya encuentra una manera de referir en su relato ese alud de imágenes que presiente y que se proyectan como una pesadilla en el baño de la UNAM en el que está confinada. Su discurso se sitúa en la frontera con la locura, porque es a partir del desvarío que puede referir aquello que se le presenta. El arrebato de Auxilio es el de una sibila contemporánea que da cuenta de los hechos que van apareciendo de manera fragmentaria en su discurso. La fractura temporal que se formula en su narración permite ver la confluencia de tiempos en ese baño que se configura como el espacio en el que puede presenciar la masacre de Tlatelolco. Esa fragmentación temporal se desarrolla a partir del quiebre de la narración, es decir de su relato digresivo. A diferencia de lo que ocurre en el monólogo de *Los detectives salvajes* del que parte la novela, en *Amuleto* se acentúa o se privilegia la denuncia del texto, la cual se centra en la exposición de la masacre de estudiantes. De manera análoga, Florita Almada se presenta en *2666* como una vidente cuyas facultades esotéricas son descritas irónicamente a partir del carácter derivativo de su relato, en el que se explaya sobre las facultades y propiedades de la botanomancia. La descripción de sus estados de arrebato se concentra en mostrar cómo ese cúmulo de imágenes que advierte, casi como una pesadilla, corresponden al de las mujeres muertas, con lo cual el delirio del personaje se desarrolla como una exposición o denuncia de lo que pasa en Santa Teresa. En uno de los pasajes de *2666* el acto de delirar se asocia con la facultad de “ver cosas que nadie más veía” (2004a, 1092). El delirio de Florita Almada constituye el medio a partir del cual la yerbatera puede acceder a una realidad que una parte de la sociedad no quiere ver y que se relaciona con la práctica sistemática de la violencia.

El desvarío narrativo es una estrategia que también permite revelar en el relato delirante de un personaje aquello que este quiere ocultar o que se resiste a admitir. Este es el caso de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile* cuyo discurso delirante muestra el enfrentamiento del personaje con su propia conciencia; es también el caso de la narración de Leo Sammer en “La parte de Archimboldi” de *2666*, que deja ver su participación en el genocidio judío y la falsedad que se esconde en el discurso con el que quiere justificarse. En ambos casos, el delirio de su relato permite acceder a la exposición de una realidad muy distinta a la que los personajes creen enunciar. Ni Urrutia Lacroix quiere admitir ante sí mismo la culpa que le corresponde por haber sido un espectador cómplice del convulso panorama de su tiempo, por haber callado y por haber dado clases de marxismo a Pinochet (lo que de una u otra manera lo hace cómplice de la maquinaria de muerte desplegada en el Chile de la dictadura); ni Leo Sammer quiere admitir que su culpa por haber asesinado a cientos de judíos valiéndose de unos niños borrachos para perpetrar el genocidio va más allá de las débiles justificaciones que encuentra para tratar de exculparse. Sammer se excusa en las órdenes que debía cumplir y sin embargo, esto se desvirtúa en el relato delirante que delata la atrocidad de sus actos. De esta manera, el delirio resulta una estrategia narrativa efectiva para exponer la interioridad de los personajes y las fallas que delatan en su relato su ignominia.

El desvarío de los personajes también permite mostrar cómo se proyecta la amenaza de una realidad que acecha al individuo y que lo trastorna. Este es el caso de Amalfitano y de la periodista Guadalupe Roncal en *2666*, cuyo delirio es una proyección del gran peligro que representa la ciudad. En el caso de Amalfitano su delirio está relacionado con la decisión de haber traído a su hija a Santa Teresa, lo cual delata la culpa que lo perturba. De esta manera, el desvarío de Amalfitano da cuenta de cómo se concreta esa amenaza en su conciencia, lo cual es también una manera de aludir, desde otro plano, al horror y el mal que tiene lugar en Santa Teresa. Algo particular de “La parte de Amalfitano” es que muestra una especie de “contagio estilístico” que el narrador asume en el relato para dar cuenta de la conciencia delirante del personaje a partir de algunos rasgos que reflejan su interioridad y que “contaminan” el discurso del narrador. Esto posibilita que el delirio se proyecte más allá de los pensamientos del personaje y que se asuma como elemento configurador de la narración, con lo cual, la divagación narrativa

que se desarrolla en la novela se refleja también en el delirio del narrador heterodiegético de *2666*.

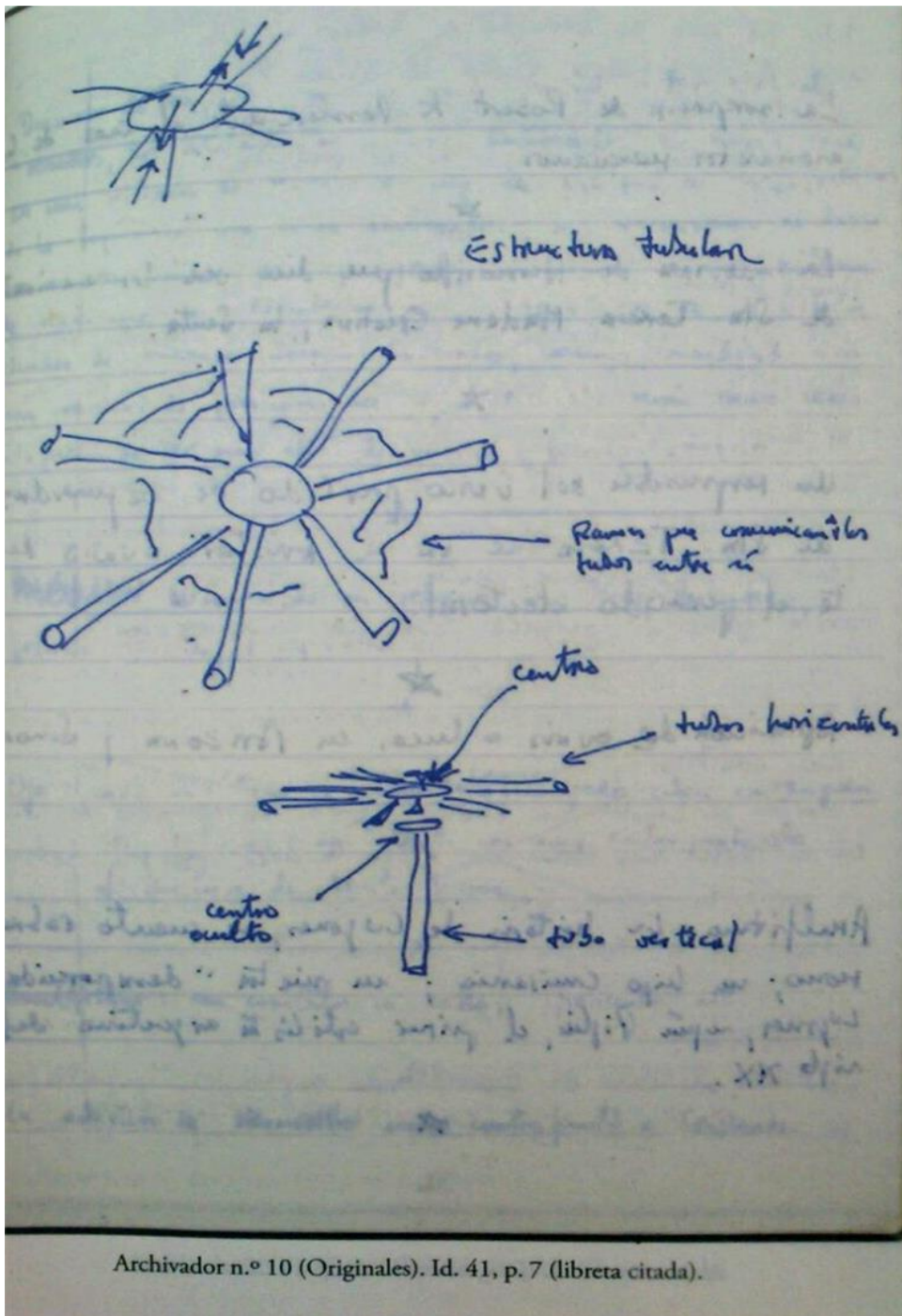
El carácter derivativo de la obra de Bolaño permite entender su poética como un desarrollo de ese impulso torrencial que lleva a los narradores a perderse en la enunciación de relatos que se desarrollan como una búsqueda sobre las maneras de referir una realidad particular. En este sentido, la tentativa de desviarse del surco de la narración reproduce una indagación que lleva la narración hacia el abismo que configuran las grandes preguntas de nuestro tiempo:

“Toda historia remite a otra historia que a su vez remite a otra historia que a su vez remite a otra historia. Hay historias que son los manes tutelares de una historia, hay historias que son las llaves de una historia y hay historias que nos llevan al borde del vacío y que nos obligan a plantearnos las grandes preguntas”.
(Braithwaite, 100)

El espacio que surge en su obra es entonces el de una escritura que, como lo advierte el autor, se interna en lo oscuro, permite una inquisición en los márgenes del texto y en el límite con la locura, un extravío amparado por la torrencialidad de un relato que abre camino en lo desconocido.

Anexos

Anexo 1. Estructura Tubular. Facsímil libreta de apuntes, 2666, Ed. Alfaguara (2016).



Anexo 2. *El hortelano* (1590). Óleo sobre tabla. 35 x 24 cm. Museo Cívico. Cremona



Anexo 3. *El asado*, (1570) Óleo sobre tabla 52,5 x 41 cm. Colección particular, Estocolmo.



Bibliografía

1. Obras de Bolaño

Bolaño, R. (1996a). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

— (1996b). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

— (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

— (1999a). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.

— (1999b). *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama.

— (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.

— (2002). *Amberes*. Barcelona: Anagrama.

— (2004a). *2666*. Barcelona: Anagrama.

— (2004b). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

— Bolaño, R. y A. García Porta (2006). *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce seguido de Diario de bar*. Barcelona: Acantilado.

— (2007a). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.

— (2007b). *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama.

— (2002): *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama.

— (2010a). *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.

- (2010b). *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama.

2. Bibliografía secundaria

- Arendt, H. (2005). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: De Bolsillo.
- Braithwaite, A. (Ed.). (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Bolaño, R. y Gras Miravet, D. (2000). Entrevista con Roberto Bolaño. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, pp. 53-65.
- Calvino, I. (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Castilla del Pino, C. (1998). *El delirio, un error necesario*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Cicerón, M. T. (1997). *La invención retórica*. Madrid. Gredos.
- Cohn, D. (1984). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey, Princeton University Press.
- Chambers, R (1999). *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Donoso Macaya, A. (2009). Estética, política y el territorio de la ficción en Roberto Bolaño. *Revista Hispánica Moderna*, Año 62, No. 2, pp. 125-142.

Elmore, P. (2008). 2666: la autoría en el tiempo del límite. Paz Soldán, E. y Faverón Patriau, G. (Eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 259-292.

Espinosa, H.P. (Comp.). (2003). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis.

Gigena, M. M. (2003). La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto.

Manzoni, C. (Ed.). *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor, pp.17-31.

Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

— (2005). *El telón: ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets.

Lainck, A. (2014). *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlín: Lit Verlag.

Manzoni, C. (2002). Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal. M, Celina (Ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 17-32.

Oliver, M.P. (2013). El arte de irse por las ramas: la digresión en La novela luminosa de Mario Levrero. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 39, No. 77, pp. 281-301.

— (2016). *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Boston: Brill Rodopi.

Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Rancièrè, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA.

Santovetti, O. (2007). *Digression: A narrative Strategy in the Italian Novel*. Bern: Peter Lang AG.

Sinno, N. (2011). *Lectores entre líneas*. México: Aldus.

Solotarevsky, M. (2011). Roberto Bolaño y la importancia de la "estructura". *Hispanamérica*, Año 40, No. 119, pp. 3-14.

— (2016). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Universitaria Villa María.

Sontag, S. (2003). Books of the Year. *The London Times Literary Supplement*, 5 de diciembre.

Sterne, L. (1999). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara.

— (1951). *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Oxford university press.

Villoro, J. (2008). Bolaño Salvaje. Paz Soldán, E. y Patriau. G. F. (Eds.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya.

Zambra, A. (2004). Bienvenidos al infierno: "2666", la indiscutible obra maestra de Roberto Bolaño. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com/rb17110041.htm>. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2016

