

Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño

Arturo GARCÍA RAMOS
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo se propone un acercamiento a la poética de la novelística de Roberto Bolaño. Su idea de la literatura es puesta en consonancia con la practicada por el español E. Vila-Matas y el mexicano S. Pitol. El último en el papel de maestro de los otros dos. A partir del análisis de *2666*, la obra más compleja del narrador chileno, se perfilan algunos rasgos de su narrativa: intersección de la vida y la literatura, interés simbólico por el viaje, complejidad de la trama ramificada en subtramas, propósito desrealizador de la apariencia objetiva del mundo por contaminación con la ficción.

Palabras clave: vida-literatura, puzle, Bolaño, Pitol, Vila-Matas

Latest News of the Novel: *2666*, by Roberto Bolaño

ABSTRACT

The article approaches the poetics of Roberto Bolaño's novels. His idea of literature is compared with those of Spanish novelist Enrique Vila-Matas and Mexican Sergio Pitol, a foundational figure for both younger writers. An analysis of *2666*, the Chilean's most complex novel, reveals various characteristics of Bolaño's narrative technique: the intersection of life and literature, the symbolic interest in travel, the complexity of a plot that branches out in subplots, and the non-realist purpose of fiction contaminating the objective appearance of the world.

Key words: life-literature, puzzle, Bolaño, Pitol, Vila-Matas

“La fama y la literatura son enemigos irreconciliables”¹ leemos en *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño y posiblemente la culminación del proceso narrativo que sigue el conjunto de su obra. La fama puede, sin embargo, no ser un estigma, aunque estemos acostumbrados a que sea compartida por el producto efímero y la obra de arte y con mayor frecuencia toque con su gracia a la primera que a la segunda.

¹ Para facilitar el manejo de las citas sobre *2666* se ha dividido la novela en las “subnovelas” que la componen, de modo que se hará referencia a las mismas mediante la numeración *2666.1*, *2666.2* ... hasta *2666.5*. En este caso la cita corresponde a *2666.5*, p. 1003. La bibliografía de Roberto Bolaño se recoge al final del artículo.

Al escritor chileno, emigrado a México y residente en sus últimos años en Barcelona, le llegó de forma indirecta a través de la novela de su amigo Javier Cercas en la que él representaba un modesto papel de personaje secundario o más bien terciario. Pero en la vida como en la literatura su personalidad única atrajo la atención de quienes admiraban el talento y su fama póstuma puede considerarse como el reflejo de una de las narrativas más influyentes dentro del panorama actual. *Los detectives salvajes* o la publicación póstuma de *2666* son dos de los acontecimientos de mayor alcance de la novela actual, de la que importa, de la que anticipa cuál será el rumbo que adopte la narrativa futura. Su influencia es apabullante tanto entre los lectores como entre los creadores. Destacar algunos rasgos que identifiquen la poética que rige esa novelística a partir de la obra culmen –*2666*– es el motivo del presente trabajo.

VIDA Y LITERATURA

Uno de los rasgos más visibles de su “arte poética” es la constante imbricación de vida y literatura y no extrañará por ello encontrarnos constantes reflexiones sobre la escritura, el arte de la narración o los valores de la lectura en sus ficciones. Su obra literaria debe situarse junto a la del español Enrique Vila-Matas y la de ambos en correlación con la del mexicano Sergio Pitol. Todos practican una forma novelística en que la literatura es muy reflexiva, alienta un argumento, pero más bien como vehículo que sirve para aglutinar o amalgamar las reflexiones sobre el arte y su intersección con la vida, que es el asunto que predomina en estos tres escritores. La fórmula de esta novela con atributos ensayísticos y biográficos es adaptada por cada uno de un modo muy original y acaso en Bolaño podemos reconocer al escritor que no permite que el discurso reflexivo ahogue la viva percepción de la aventura, del argumento. Así como en Pitol y Vila-Matas predomina el autobiografismo ensayístico o la ficción autobiográfica.

Hay afinidades evidentes entre los tres, y acaso un cierto magisterio de parte del mexicano. A todos les interesa el motivo del viaje en sus obras, hacen una literatura que habla sobre literatura o una ficción cuyo asunto central es la escritura; sus juicios estéticos coinciden en señalar el magisterio de Borges, la admiración por Alfonso Reyes; hay un tono irónico o humorístico en el modo de enfrentarse a la obra literaria. Por supuesto, debe entenderse que en todos ellos priman las diferencias, pero estas proximidades pueden llevar a pensar que estamos cerca de un proceder literario común.

En el caso del chileno son reconocibles algunos rasgos que le son propios: al motivo del viaje debe añadirse el interés por el erotismo, por el sexo; sus novelas –al menos las dos más refrendadas, *Los detectives salvajes* y *2666*– muestran un interés frenético por la peripecia y la aventura; no se limita a una trama central, sino que lo peculiar de su novelística es la multiplicación de las historias; siente una vinculación muy estrecha por el espacio literario del desierto mexicano en la frontera con Estados Unidos, ese desierto de Sonora en el que ubica la población de Santa Teresa; por último, ha establecido una serie de relaciones entre sus diversas novelas al men-

cionar acontecimientos o personajes, ha amalgamado sus obras de ficción hasta crear un único magma en el caso de algunos títulos.

Roberto Bolaño ha dejado constancia de alguna de sus ideas en los artículos críticos recogidos en volumen con el título de *Entre paréntesis* (Barcelona, Anagrama, 2004), pero no puede olvidarse tampoco la constante incursión en sus obras de ficción de juicios y análisis literarios. Las dos novelas citadas tienen que ver con historias relacionadas con la literatura y es, por tanto, lógico que el discurso se alimente de la propia reflexión literaria.

Narrador preocupado hasta el paroxismo sobre los artificios mismos de la narración y sobre los problemas artísticos, sus reflexiones iluminan su forma de enfrentarse al cuento o la novela. Sobre el primero escribe una suerte de decálogo al modo de Horacio Quiroga², ¿por qué no hacerlo sobre la novela? Quizá ese listado de reglas sea una afirmación de lo indescifrable e inclasificable que es para él este género proteico y multiforme. Es fácil, incluso para quien no es escritor, cifrar toda la magia del cuento en un solo autor (tal y como él sugiere con Poe). No lo es si se trata de la novela; argumentaríamos que hay tipos, modelos y maneras.

Queda sin embargo, la impresión, cuando leemos a un autor, de que una idea de la novela permanece en sus libros como sustento de las variaciones que practica. Es probable que en esa permanencia encontremos algo más que un mero prontuario de ideas estéticas. Un lenguaje puede ser una visión del mundo según la idea que nos legó Humboldt. Una manera de contar, un modelo de articular historias y transmitir las, también reflejan una actitud ante el mundo y la vida.

Por el modo en que alguien cuenta sabremos cuál es su punto de vista frente a los problemas de la realidad, su grado de indagación, si está plenamente convencido de lo que interpreta o piensa que es sólo una opinión.

Por lo que cuenta, sabremos qué le preocupa, qué le ha parecido imprescindible, interesante o secundario. Por quienes obran el milagro de erigirse ante nosotros en protagonistas de las historias, sabremos qué rasgos deben predominar en un ser humano para acercarse o alejarse del autor. A veces, podemos confundirle con sus “personae”, sus máscaras; otras lo vinculamos a sus antagonistas. Sobre *Los detectives salvajes*, por ejemplo, Bolaño afirma que admite tantas interpretaciones “como voces hay en ella”³, es una presunción arrogante y provocativa, pero su visión del mundo está en esas voces, diversificada y dividida, cada voz como pieza del conjunto total.

El arte literario es un juego de espejos que oblicuamente proyectan sus reflejos, el crítico está al final de esa galería de proyecciones y trata de intuir lo que ha percibido y de imaginar lo ausente, lo sobrentendido. Algunos de sus reflejos continúan y nos procuran así cierta intuición de verdad.

Habrà que confiar en que la literatura es una lucha continua “de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final”, como decía Roberto Bolaño, para así confirmar nuestras intuiciones por verse refrendadas y reflejadas en otros.

² “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, en *Entre paréntesis*, p. 324.

³ *Entre paréntesis*, p. 327.

Si este escritor chileno tenía razón, tras sus redundancias había una idea compleja y versátil, pero también sólida, de lo que era el arte de componer novelas, urdir argumentos, narrar historias y crear personajes que las vivifiquen; y detrás de esa concepción estética algo mucho más importante, lo que Borges llamaba “la postulación de la realidad”, de una realidad.

EL VÍNCULO BORGIANO

“Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”⁴. Aunque el problema no es sólo quienes pesan en la elaboración de sus novelas y cuentos, sino en qué. ¿Qué aspectos de Borges interesaron a Bolaño como para asumirlos y hacerlos actuar en su propia obra?

Hay guiños, bromas, aspectos mínimos o minuciosos, tics retóricos. También, y esto es mucho más importante, una noción de la vida contaminada por la ficción artística y de ésta por aquella.

La idea misma de la literatura borgiana tiene entre sus principios fundamentales el “engaño”. Hay una apariencia de realidad que se transmuta en fantasía. El encargo de comunicarnos tan decepcionante verdad corresponde al arte, también al literario. Todo es todas las cosas, es decir, ninguna, leemos en Borges. Hay una suerte de maldición que anula lo excepcional bajo esa óptica. El reverso de esta actitud frente al mundo corresponde a la irrealidad artística cuando ésta se impone como realidad. El universo se vuelve cada vez más Tlön y si por un lado sentimos que la realidad no es más que un producto fantástico, la fantasía se empeña en encarnarse en la realidad.

Las consecuencias para el arte narrativo son evidentes: la búsqueda de las relaciones entre la fantasía y la realidad como espejos en los que lo reflejado es indiscernible de lo que se refleja. La incorporación de biografías de escritores apócrifos, de los sueños enigmáticos de los personajes como partes imprescindibles de sus vidas, el proceso detectivesco que se sigue con una historia en la que los límites de la ficción y de la realidad son permeables y transmutables, son reflejos esenciales de la literatura borgiana en la de Bolaño.

Más allá, pueden encontrarse ejemplos de la retórica y los tópicos del escritor argentino: la enumeración disparatada, el intelectual *piantado* al modo de Carlos Argentino en *El Aleph*.

Bolaño adopta frente al mundo y la ficción una postura semejante a la del mexicano Alfonso Reyes: “La fantasía me ofrece un mundo creado por mí y a mi manera, a mi imagen y semejanza. La realidad me impone un mundo exterior a mí, y en él me esclaviza. Luego la realidad es mi enemiga”.⁵

⁴ *Entre paréntesis*, p. 327.

⁵ Alfonso Reyes, *Anedotario*, Ed. Era, México, 1968, pp. 105-106.

LA NOVELA DE ARTISTA

¿Qué cuenta Roberto Bolaño? El asunto principal de su obra es la creación literaria. Sus protagonistas son escritores cuyo empeño es la obra lograda. Son individuos para los que la creación literaria lo es todo y se comportan como posesos. ¿Por qué es este su tema favorito? ¿Qué quiere decirnos esta obra, a menudo circuncidada por excéntricos aburridos, ovillados en torno a remotas imaginaciones de muy dudosa popularidad? La creación literaria es una síntesis de aspectos de lo humano. Es la lucha contra el tiempo y lo efímero en que se empeña todo escritor de libros memorables. Es un elogio de quienes se afanan por encontrar quijotesicamente un resto de pureza en el mundo. Es una indagación sobre el genio creador y una parodia del genio creador. Es una metáfora de la búsqueda del ser humano por alcanzar la explicación de sus misterios y de los misterios del mundo. Es la constatación de que esa búsqueda es imposible.

La obsesión sobre la creación literaria como tema tiene múltiples correspondencias y antecedentes. El propio autor se encarga de mencionar en sus textos críticos algunos. El más significativo es, tal vez, el titulado “Un cuento perfecto”. Se trata del título de un relato perteneciente a la *Antología de la literatura fantástica* que compilaron Borges, S. Ocampo y Bioy Casares. La historia versa sobre un escritor fracasado y mediocre, preocupado por perpetuarse, por la perduración de su obra. *Enoch Soames*, título del relato y del protagonista, le cuenta sus inquietudes a un joven narrador, Max Beerbohm, seudónimo del autor del relato. El diablo le ofrece la posibilidad de viajar al futuro y comprobar si su obra perdurará. Lo que encuentra es la narración que estamos leyendo: un cuento de Max Beerbohm en el que se cuenta la historia de Enoch y en el que Enoch es bastante ridículo. Después, el diablo lo lleva al infierno.

Es posible encontrar en este título buena parte de las razones que han llevado a Bolaño a elegir este tema, así como el significado que entraña y el punto de vista bajo el que se presentan sus obras. Bolaño prefiere la derrota a las mieles del éxito, su perspectiva se asemeja a la de Beerbohm, su narrativa quiere ser “un documento sobre la vida de tantos pobres diablos que en un momento de locura escogen la literatura”⁶ y proclama siempre el misterio de la creación, que es como el misterio del mundo. Después de indagar en la creación literaria viene a concluir como Braque que “en arte sólo es válido un argumento, el que no puede explicarse”⁷.

Literatura literaturizada. ¿Por qué uno de los argumentos más interesantes para Pitol, Vila-Matas o Bolaño es contar lo que un protagonista dice de lo que ha leído? La respuesta la encontramos en el maestro mexicano: “aquello que da unidad a mi existencia es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella. Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real.”⁸ Palabras

⁶ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona. 2004, p. 163.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸ Sergio Pitol, *Soñar la realidad*, Mondadori, Barcelona. 2006, p. 14.

que pertenecen al credo estético de los tres; la literatura es para ellos tan importante como la vida, es la vida. El artista es el protagonista de sus novelas porque la aventura que les interesa es la de la pugna de la imaginación hasta insertarse en el mundo real. Sin imaginación, sin ficción y sueño, sin literatura, ese mundo que llamamos real no vale para ellos un ardite.

LA TRAMA

Lo primero que caracteriza la novela de Roberto Bolaño es la numerosa ramificación de las historias que vienen a sumarse a la trama principal. Lo segundo, que la trama apunta hacia un blanco que no se explicita. ¿Cuál es el objetivo de la narración de la primera subnovela que integra *2666*? El autor aspira a producir en el lector la confusión, el desconcierto. El centro de la narración es aparentemente la personalidad de un escritor admirado por los personajes, pero a quien nadie ha visto nunca, de modo que el asunto principal del argumento permanece, por decirlo así, oculto.

Respecto a la trama, Sergio Pitol ha venido a sugerir algunas ideas que se corresponden con el planteamiento novelístico de Roberto Bolaño en *2666*. El escritor mexicano habla de que sus novelas están escritas de un modo oblicuo o indirecto, que hay en ellas siempre un vacío que no se cubre o una vaguedad que no se explica. Se trata de un modo de narrar que tiene sus antecedentes en la obra de Henry James, a quien S. Pitol, tradujo. Sobre la proliferación y multiplicación del argumento en múltiples historias sus palabras encajan exactamente en lo que el lector encuentra en Bolaño:

La historia debe contarse y recontarse desde ángulos distintos y en ella cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama, y a la vez, desdibujar y contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido. Una especie de tejido de Penélope que se hace y se deshace sin cesar, donde una trama contiene el germen de otra trama que a su vez llevará a otra, hasta el momento en que el narrador decida poner fin a su relato.⁹

En las notas que el editor, Ignacio Echeverría, reconoce haber consultado para establecer el texto de *2666*, asegura que Bolaño –como el autor mexicano– “señala la existencia en la obra de un «centro oculto»”¹⁰.

La descripción, aunque somera, de la monumental *2666* habla por sí sola de la adecuación con la caracterización hecha por Sergio Pitol. He aquí los hechos.

⁹ Sergio Pitol, *Soñar la realidad*, op. cit., pp. 67-68.

¹⁰ *2666*, p. 1123.

2666.1

Cuatro críticos literarios traban amistad entre ellos al coincidir en su admiración por la obra de un escritor alemán: Archimboldi. Morini, italiano, Espinoza, español, Pelletier, francés y Liz Northon, inglesa. Esta corte de europeos se encuentran, discuten, viajan y hasta se aman (todos se enamoran de Northon y Northon se enamora de todos) ligados por una afición irrefrenable, la admiración que sienten por la obra de Archimboldi.

Pero el escritor alemán es alguien que nadie ha visto, nadie le conoce personalmente y su talento para evadirse de cualquier contacto con un testigo que certifique cómo es, qué rasgos le caracterizan, cuál es su aspecto, deriva en una omisión que hace crecer la obsesión de los críticos por encontrarlo.

Una pista, sugerida por un mexicano, les lleva a cruzar el Atlántico, pues el intelectual Almendro, alias El Cerdo, contará a Alatorre, que a su vez será el informante de los críticos, cómo la casualidad quiso que se encontrase en México en circunstancias poco explicables. Alguien llama a El Cerdo a medianoche y le pide que vaya a un hotel donde ayuda a la policía a entenderse con un alemán. En compañía del supuesto escritor pasará por la ciudad y le hablará de su trabajo. Al final, se entera de su nombre: es Archimboldi (p.138).

La pista es seguida por los críticos (por tres de ellos, pues Morini se queda en su casa de Milán por su mala salud). Pelletier, Espinoza y Northon viajan a Hermosillo y luego a Santa Teresa, en México. Conocen entonces la realidad miserable de ese país. Espinoza se enamora de una joven que vende alfombras, se enteran de la enormidad de mujeres que son asesinadas en la zona, pero deben regresar sin haber encontrado a Archimboldi. Northon, eso sí, abandona el lugar antes y decide irse a vivir a Turín con Morini.

2666.2

Amalfitano ha ido sin saber por qué a Santa Teresa. Su dedicación son los libros y su hija Rosa. Tiene cincuenta años, es chileno, está separado de Lola, la madre de Rosa. Recuerda cómo Lola se fue de casa acompañada de Inma, una lesbiana. Lola era una mujer obsesionada con la vida y la obra de un poeta que residía en un manicomio en Mondragón. Se trata de un poeta barcelonés o que vivía en Barcelona en compañía de un filósofo homosexual. Ella recuerda o se inventa que piensa en él desde que se aman tras una fiesta, para volver a encontrarse con él abandonó a Amalfitano, a quien escribe desde San Sebastián. Intenta entrar en el manicomio donde reside el poeta, con quien por fin se entrevista. Lola le explica que su plan es fugarse con él a Francia y tener un hijo. De todo esto y de más, va informando a Amalfitano por carta. Le escribe que viaja por Francia y tras un largo periplo termina en Lourdes donde pulula como una sonámbula por la estación de trenes. Un día cree que Inma –que la abandonó hace tiempo– se baja de uno. Tiempo después le escribe que reside en París, ha tenido otro hijo y vive con él. Trabaja de limpiadora en grandes oficinas.

Dos años después de esta carta, Lola vuelve a casa y no encuentra a nadie. Da tumbos por la ciudad, se acuesta con un estudiante. Finalmente se vuelve a encontrar con Amalfitano, que vive con su hija, una niña todavía de primaria. La estancia de Lola es corta, se va en plena noche haciendo autoestop por las carreteras de San Cugat.

Amalfitano está ahora en Santa Teresa y abre la valija de sus libros. Entre ellos saca uno de Rafael Dieste *Testamento geométrico*. Se obsesiona por averiguar cómo ha traído este libro a México. Mientras su hija Rosa, ya adulta, hace su vida con amigas y amigos recorriendo la ciudad, él permanece enredado en algunas obsesiones. Por ejemplo, lo vemos jugar a dibujar figuras geométricas con nombres de filósofos en los vértices. También con un libro de historia a propósito de algunos próceres chilenos.

Como de la nada, un día aparece el hijo del decano de la universidad donde imparte clase. Amalfitano confunde su voz con la del espíritu de su padre, con el que mantiene misteriosas conversaciones acerca de su vida y su destino.

2666.3

El protagonista es ahora Quincy Williams, quien trata de recordar cómo comenzó su aventura. Probablemente, se dice, con la muerte de su madre. Apodado Fate, es un periodista negro que escribe para una revista muy reivindicativa de las injusticias que se cometen con los negros. Recuerda cómo acude a la casa de su madre cuando le han informado de que ella ha muerto.

Luego, en su trabajo, recoge el dossier de Barry Seaman y se va en tren hasta Detroit con el propósito de encontrarlo. Seaman es también negro, ha pasado un tiempo en la cárcel y dirige el partido de los Panteras Negras, a cuyos miembros se dirige con un desquiciado discurso en el que habla sucesivamente de peligro, dinero, comida, estrellas y utilidad. Acabado el acto, Fate y Barry vuelven a la casa y, mientras el primero duerme, el segundo ve en la televisión un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa –primera conexión de las historias 1, 2 y 3-. Fate ha ido para hacer una crónica sobre Barry para su revista. Cuando Fate va a marcharse de Detroit una llamada de su revista le pide que acuda a México para cubrir la crónica sobre un combate de boxeo, el combate será en Santa Teresa. Viaja en coche. En una de sus paradas escucha una conversación en que un profesor llamado Kessler recomienda a los que viven en la ciudad de los crímenes que salgan de allí cuanto antes y crucen la frontera durante la noche.

Ya en Santa Teresa, Fate se encuentra con otros periodistas y acude al rancho donde se prepara el púgil mexicano. Conoce al periodista Chucho Flores, quien le hablará de los crímenes: todo es leyenda en torno a los hechos; las mujeres desaparecen y más tarde encuentran sus cuerpos en el desierto; se cree que el asesino es uno solo, pero nada hay probado y los casos son muy variados. Fate tiene entonces la idea de llamar por teléfono para proponer a su revista un reportaje sobre los crímenes; sus jefes no aceptan la sugerencia. La conversación es escuchada por Guadalupe que, como él, sustituye a un periodista asesinado, pero en su caso porque investigaba los crímenes de mujeres. Lupe le propone que la acompañe en su inves-

tigación, ella está en Santa Teresa pasando desapercibida por el revuelo que levanta la pelea pero lo que de veras ha venido a hacer es entrevistarse con el sospechoso de los crímenes, un norteamericano que está encarcelado.

El día de la pelea, mientras Fate asiste desinteresado a los combates Chuchó Flores le presenta a Rosa Amalfitano –las historias, así, se cruzan–. En compañía de los amigos de Flores pasa toda la noche hasta que en una extraña escena de violencia y drogas, Fate decide separar a Rosa de la compañía que tiene, se la lleva primero a su hotel escucha la historia de sus amores con Flores y cuando en el hotel les dicen que han llamado de la policía preguntando por ellos huyen a casa de Rosa, donde Amalfitano sigue obsesionado con el libro de Dieste. Será el propio padre el que pida a Fate que saque a su hija del país.

La huida la emprenden Rosa, Guadalupe y Fate. Pero antes quieren entrevistarse con el sospechoso. Esperan en la cárcel a que llegue. Cuando lo hace se encuentran con un hombre gigantesco, que habla español con acento extranjero. “Pregunten lo que quieran”, dice. Y la historia termina.

2666.4

La trama se ocupa ahora de los crímenes de las mujeres de Santa Teresa, un nombre ficticio trasunto de la población mexicana de Ciudad Juárez. En 1992 aparece Esperanza Gómez, su cadáver presenta signos de haber sido violada y estrangulada. La suya es la primera de más de un centenar de historias que van relatándose a modo de informe policial. Las mujeres no responden a un patrón: las hay niñas y adultas, periodistas o maquiladoras, también prostitutas. Algunas están embarazadas. Bolaño relata sumariamente los casos de más de cien mujeres asesinadas entre el primer crimen y 1997. La novela procede así por abrumadora acumulación de horrores y de historias.

Una impresión general nos hace intuir que los casos no están relacionados; si hay algún hilo secreto que los une, permanece oculto. Las historias de asesinato son narradas como intermedios de otras líneas narrativas: aisladas y separadas sus circunstancias, individualizando cada tragedia, cada caso, como en pequeños homenajes de condolencia que sirven para hacer protagonistas a las víctimas en las breves líneas del sumario. Mientras ese dossier acumulativo va repercutiendo por toda la parte cuarta de la novela, las líneas de investigación se suceden.

La primera es la investigación del judicial Juan de Dios Martínez. Al mismo tiempo que van produciéndose los crímenes, se vive el escándalo de un profanador que entra en las iglesias, se orina, rompe imágenes y, a veces, hiere o mata. La pesquisa del penitente y la de los crímenes la sigue entre otros este policía, enamorado de la directora del manicomio de Santa Teresa al que acude en busca de sospechosos. Al tiempo, otros judiciales cobran también relevancia: Olegario Cura, de quien conocemos su historia desde mediados del siglo XIX, descendiente de una saga de mujeres adivinatoras, las Expósito. Epifanio, el policía joven, cuya prometedora perspicacia se acompaña de un interés que sobresale entre tantos compañeros indolentes o incapaces. Epifanio, investiga entre otros el asesinato de Estrella Ruiz

Sandoval; se entrevista con sus amigas y termina por concluir que el asesino es Klaus Haas. Dueño de una empresa de importación de computadoras, este extraño personaje va a ser protagonista de una serie de pesquisas desde la propia cárcel, el reducto en el que los delincuentes pueden enterarse de todo lo que sucede en el ámbito del crimen organizado. Haas, tras diversas conferencias de prensa, proclama que el causante de los crímenes es el perteneciente a una familia de alta posición social, Daniel Uribe. La rica familia Uribe tiene propiedades en Phoenix y Tucson, hoteles en Sonora y Sinaloa. Pero el acusado, Daniel, es un bala perdida relacionado con capos del narcotráfico para los que trabaja. Entre el internamiento de Klaus Haas y la denuncia que éste hace, la policía judicial ha encarcelado a la banda de los *Bisontes*, en un intento de las autoridades por cerrar los casos de asesinato, aunque ninguna medida sirve para frenar los crímenes que se suceden como un incesante y espantoso goteo.

Las historias de asesinato van repitiendo en algunos casos circunstancias coincidentes: rotura del hueso hioides que prueba la muerte por estrangulamiento, cerceamiento de un pecho y mordeduras en el pezón del otro hasta casi el desprendimiento, violación múltiple; y que tras haber sido asesinadas han vuelto a vestirlas. Los cadáveres aparecen en los lugares más apartados y más viles: en el desierto, semienterradas, entre la inmundicia de los basureros.

Otras historias se cruzan entre los resúmenes de los asesinatos: la búsqueda o persecución de Harry Magaña de Miguel Montes; la historia de Florita Almada, conocida como Santa: una adivinadora que en un programa de televisión entra en trance para pedir que se haga algo por las mujeres asesinadas. La más importante de todas esas historias es la participación del periodista Sergio González, novelista mediocre y periodista brillante que, interesado por los asesinatos, será convocado por la diputada del PRI Azucena Esquivel en secreto para que ella le encargue que siga con el caso hasta el final. La diputada Esquivel quiere vengar así la muerte de una amiga de la infancia, Kelly, cuya desaparición investigó a través de un detective profesional. Kelly se dedicaba a organizar fiestas orgiásticas a altos mandatarios y ricos hacendados. En una de esas, desapareció.

En este punto se interrumpe *2666.4*. Se han sucedido las explicaciones, pero ninguna parece convincente y ninguna parece explicar todos los crímenes. Se sugiere la idea de un asesino en serie, alimentada por la superstición popular y la tradición cinematográfica; a la industria del cine también se implica, los crímenes podrían ser la consecuencia de la filmación de *snuff-movies*, películas en las que los asesinatos son reales. A lo largo de la novela se suceden las opiniones a propósito de que no hay un único culpable, sino que más bien la culpa es de todos, sin excluir a ninguno. “La verdad es que nada tenía sentido”, dice el narrador, en tanto que el judicial Márquez advierte al periodista González que no intente buscar explicaciones lógicas.

2665.5

Aquí se desvela el enigma de la personalidad del misterioso escritor de nombre Beno Von Archimboldi, de quien un crítico alemán dirá que se trata de un escritor prusiano que por su estilo parece persa.

Pero la última parte de la novela no comienza con el relato de su vida, sino que la acción nos traslada ahora a las postrimerías de la primera Guerra Mundial. Tras haber sido derrotada Alemania, Reiter, cojo, se casa con una joven de su pueblo, tuerta. Tienen dos hijos, Hans y Lotte.

En 1933 –Hans tiene 13 años– el director dice a sus padres que no tiene cualidades para estudiar. El muchacho se emplea como sirviente en la casa de campo de un Barón. Conoce allí a Hugo Halder, sobrino del Barón y enamorado de su hija, que va a la casa de cuando en cuando y es causa de los envaramientos de su primo, quien prefiere huir a estar en su presencia y que, además, roba cuanto encuentra de valioso en la casa.

En 1936 el Barón cierra la residencia de campo y Hans pasa a desempeñar diversos oficios en Berlín (construye carreteras, es vendedor, vigilante en una fábrica). Por las noches aprovecha para recorrer la ciudad en compañía de Hugo.

En 1939 entra a formar parte del ejército y, tras diversas escaramuzas, su regimiento irá a parar a un castillo de Rumanía. Allí conoce al general Etrescu, rumano aliado de Hitler, y a su amante, una baronesa. Es herido y enviado a Ucrania a recuperarse en un lugar un tanto despoblado. En la casa donde convalece encontrará un manuscrito tras la chimenea.

Comienza así el resumen de la historia de Boris Abramovich Ansky, un muchacho de padres judíos que a los 15 años decide alistarse en el ejército rojo, pasa tres años viajando por Siberia y el Ártico hasta que llega a Moscú y se dedica a la literatura. Conoce a Ivanov, un escritor de ciencia-ficción de enorme éxito. Ansky reflexiona sobre Ivanov, sobre su miedo a ser un mal escritor. El terror, efectivamente, lo paralizará al caer en desgracia en 1936; con las primeras purgas estalinistas, será expulsado del partido, encarcelado y asesinado en 1937.

En el cuaderno de Ansky, Hans Reiter lee algo sobre el pintor italiano Archimboldo. El diario descubre, además, que las últimas novelas de Ivanov, aquellas por las que fue condenado, no fueron obras de él, sino de Ansky. Los alemanes invaden Polonia. El cuaderno termina.

La pesadilla de haber sido el causante de su muerte obsesionará a Hans, quien sigue en campaña (Crimea, el Cáucaso) antes de volver otra vez a la residencia en la que encontró el manuscrito. El ejército, desmembrado, se ha convertido en una tropa de harapientos peligrosos. En una horrible escena dantesca se cuenta la crucifixión del general rumano Etrescu por sus propios compatriotas.

En mayo de 1945 Hans se rinde a los norteamericanos. Mientras está prisionero conoce al jefe de un campo de concentración cuya labor fue eliminar judíos y ahora inventa sucesivas mentiras para ocultarlo. Aparecerá muerto un día, tras un interrogatorio. Más tarde sabremos que el asesino fue Hans.

Abandona el campo de prisioneros para ir a Colonia, hace tareas de desescombro. Un día una mujer se presenta como su novia. Se llama Ingeborg y se la presen-

tó Hugo en Berlín. Comienza un tenue romance con ella y comienza a escribir una novela. Una vieja con la que mantiene amistad porque le presta o le regala libros le aconsejará que cambie de nombre para evitar ser arrestado por las tropas aliadas. Acaba su novela y decide alquilar una máquina de escribir a un viejo a quien le dirá, cuando este le pregunta su nombre, que se llama Benno von Archimboldi. Es la primera vez que el nombre aparece. Es una pieza clave del puzzle. Cuando su editor, un viejo judío llamado Bubis y casado con una Baronesa, que no es otra que la que conoció en la casa de campo donde trabajó por primera vez, le pregunte por su verdadero nombre él se negará a revelarlo. Sin embargo, la baronesa lo reconocerá.

Comienza así su carrera como escritor. Los títulos se suceden, pero sin éxito. Su obra literaria se continuará por el apoyo sacrificado de Bubis. En una ocasión viaja con Ingeborg a un pueblo en las montañas con el fin de que la salud de su compañera, siempre muy débil, se recupere. Allí mantendrá una discusión con el dueño de la casa porque este ha sido acusado de haber asesinado a su mujer. Con el fin de mejorar la salud de Ingeborg, Hans viaja con ella por varios países, hasta que llegan a Italia. Allí se entera de la muerte de su editor. Poco después, a la baronesa le llega la noticia de la muerte de Ingeborg en algún pueblo del Adriático y decide encontrar a Archimboldi. Entre los libros que escribe en esa época esta *Santo Tomás*, biografía apócrifa sobre un escritor nazi. Trabaja como jardinero en Venecia y de tanto en tanto se ve con su editora y se acuesta con ella. Ahora es un escritor de cierto éxito.

2666.5 se cierra con la historia de Lotte, la hermana de Hans, de Archimboldi. Más joven que él y obsesionada con su vuelta cuando éste parte a la guerra, vive con sus padres, pero al terminar la ocupación muere el padre, y poco después la madre, en tanto que Lotte se casa con un mecánico con el que tiene un hijo, Klaus, quien después de una juventud difícil decide poner rumbo a Estados Unidos. Después de un tiempo sin noticias, sus padres perderán su rastro. El marido de Lotte acompañará a su esposa en un viaje por Estados Unidos para tratar de hallarle, pero no lo logran y poco después el marido muere. Un día, recibirá una llamada desde México, su hijo está en la cárcel acusado de haber asesinado a varias mujeres, quien llama es su abogada. Lotte visitará varias veces México para ver a su hijo, hasta que casualmente, durante uno de los viajes, compra un libro de Archimboldi y en él encuentra su historia de niña. Sus pesquisas la llevarán a ponerse en contacto con el autor, su hermano. Archimboldi se presentará un día en su casa, ella le contará su vida y el escritor decide viajar a México, a Santa Teresa. En ese punto termina la novela.

Una de las peculiaridades del *modus* narrativo de Bolaño consiste en narrar sin creer del todo en lo que narra. Los hechos se suceden como ante la indiferencia del narrador o sin motivación precisa. Es la actitud que predomina en los estudiosos de la obra de Archimboldi –2666.1–: “la obra de Archimboldi, es decir, sus novelas y cuentos, era una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa...”

Es esa perspectiva la que permite que el argumento pueda dispararse impredeciblemente hacia cualquier lado: un sueño desplaza la importancia de la vida despierta de los protagonistas, una escena de novela negra, el sesgo naturalista de la narración, una digresión, una anécdota que se dilata.

En 2666, al menos en la primera de las sub-novelas, toda la narración está contada como si se tratase de un resumen de otra novela que el narrador hubiera leído. ¿Quién es el narrador? El editor de esta novela interrumpida, o hasta cierto punto inacabada, dice haber encontrado una nota que reza: “El narrador de 2666 es Arturo Belano”. Personaje de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, si la novela está escrita por él se justificará el modo en que el texto está narrado: como si fuese un narrador presente y no una tercera persona ausente. Aunque sea sutilmente, percibimos su intermediación, su subjetividad, el punto de vista caprichoso e irónico, la sensación de que estamos ante un punto de vista que no sabe todo, sino sólo lo que le interesa. Se justifica también por qué el narrador elige tantos cambios de rumbo en la narración. El que nos cuenta es un personaje más. Y un personaje muy especial, al modo en que lo son todos los protagonistas de este escritor.

LA NOVELA COMO PUZLE

Bolaño recuerda la interpretación que el novelista Antoine Bello hace del género novelístico: “toda novela es, entre otras cosas un puzle”¹¹, nos dice. Vista así, la noción de novela implicaría una compleja y desordenada estructura, al tiempo que una idea de lector próxima a la que inspiró a Cortázar su *Rayuela*, un lector que arma la novela, que la completa.

Se trata de un juego profusamente empleado en la novela policial –con la que este autor juega constantemente–, pero que puede aplicarse a una novela cuyos fines no son los que estrictamente persigue este tipo de novelas. El lector debe “armar o ensamblar, entre otras cosas para llegar a descubrir al asesino, pero también, sobre todo, para disfrutar, que es el fin primero de cualquier novela”¹².

Es por eso que Bolaño elogia la habilidad de Antoine Bello para valerse de múltiples enfoques y procedimientos, sin limitar la narración a las costumbres y el adocenamiento que impone una fórmula. Bello recurre a la narración de aventuras, a la etnografía, al naturalismo y el simbolismo, a la sátira. Se sirve, además de la religión o las matemáticas, es decir, de cuanto le conduce a ese fin de lograr que la historia armada resulte un dibujo sofisticado y total.

Hay sin embargo un halo de misterio que no desaparece en el reordenamiento que el lector efectúa. De su elogio de Antoine Bello, Roberto Bolaño subraya como golpe de efecto final, la sorpresa y la inquietud que produce la ausencia de la última pieza. Un escritor como él, no quiere ser explicado, no quiere tampoco, ser explicación. Se resiste a la simplicidad y persigue la ambigüedad, la incertidumbre, el misterio.

La pieza más significativa del arte novelístico de Bolaño es esa última que completaría el puzle para que la obra nos devolviera una discernible y nítida imagen total. Al omitirla, una inquietud nos invade: la posibilidad de que todo lo que hemos

¹¹ *Entre paréntesis*, p. 161.

¹² *Ibid.*, p. 161

armado pueda haber sido un error, o que tal vez el autor ha jugado con nuestra curiosidad para hacernos conscientes al final de que la única razón por la que ha inventado el juego es para revelarnos que éramos sus rehenes, sus marionetas, sus cómplices.

La ausencia de la última pieza prodiga los misterios y las ambigüedades, multiplica las interpretaciones y las vuelve inseguras. La advertencia del autor a partir de esa ominosa omisión es la de inocularnos una desconfianza radical hacia el texto y su historia: no estés tan seguro de lo que has interpretado, nos dice; has descubierto una parte, pero no todo, acaso has olvidado lo más importante. En última instancia, si el mundo existe para acabar en un libro, la ausencia de esa pieza simbólica nos fuerza a aceptar los límites de la condición humana al reconocer que nuestra interpretación del universo es sólo una aproximación imperfecta.

En el mundo racional que hemos construido, una pieza falta, y esa pieza puede ser una grieta hacia lo irracional. Hay también una implícita noción de juego, de ironía. El humor es la mueca final que nos obliga a reconocer nuestra incapacidad para explicarnos el universo.

La noción de puzle presupone la ramificación de la trama, la complejidad y el desorden real o aparente, pero también la de que todo puede recomponerse y que tras el supuesto caos subyace un orden total y complejo. Las historias de 2666 van integrándose y encajando unas en otras por más complejas que sean sus enmarañadas ramificaciones.

El puzle exige la descomposición, la atomización o factura. La historia de Juan de Dios se suma a la del periodista González, al tiempo que estos se esfuerzan por identificar los hechos que les lleven a la solución de los casos, conocen al principal acusado Haas, quien permanece encerrado en la cárcel. Conocen a la vidente Florita. La historia de Haas se cuenta desde diversos ángulos, como para perfilar todas las aristas de la pieza del puzle. Se narra de modo individual, con Haas como protagonista del argumento, pero también desde el ángulo del investigador o del periodista. A su vez, González es el periodista que se cita sin nombrar en la historia de Fate y Guadalupe la sucesora de González a la muerte de éste (2666.3). Huyen en compañía de Rosa, la hija de Amalfitano, de quien procede la pista de que Archimboldi fue a parar a México.

Deslumbrante atomización y aún más increíble recomposición. El dominio de la trama y sus ramificaciones es uno de los rasgos de mayor talento de este escritor.

EL DIARIO

Vila-Matas y Pitol recurren a la fórmula de narrar a través de un diario, un procedimiento propicio para dar la sensación de obra haciéndose ante los ojos del lector, de obra no planificada. Se quiere huir así de la literatura envarada por las reglas, las estructuras, los procedimientos. Pero el juego consiste en que esos procedimientos existen, no han sido abolidos completamente. El desorden es sólo aparente y el lector asiste al reordenamiento final. La obra consigue así una apariencia de verdad que de otro modo devendría en falsedad o al menos en la presencia de un texto artificial, acondicionado al molde.

Bolaño no quiere valerse del diario para una escritura seria y trascendente, sino que vuelca en él todo el humor y la parodia. Su rechazo al diario en su versión trascendente ha sido explícita:

Una literatura del yo, de la subjetividad extrema, claro que tiene que existir. Pero si sólo existieran literatos solipsistas toda la literatura terminaría convirtiéndose en un servicio militar obligatorio del mini-yo o en un río de autobiografías, de libros de memorias, de diarios personales que no tardaría en devenir cloaca, y la literatura también entonces dejaría de existir.¹³

Bolaño abomina del trascendentalismo, de la literatura investida de seriedad y respetabilidad. De la importancia que en él tiene el humor puede tomarse nota al leer sus líneas a propósito de la muerte del filósofo de Gotinga Lichtenberg. De él dice cómo ante la muerte se comportó “con humor y curiosidad, los dos elementos más importantes de la inteligencia”.

La figura de Cortázar se asocia de modo indudable a la de Bolaño en esta actitud. Como él, Cortázar era enemigo del escritor de “cuello duro” y hacía del juego y de la actitud lúdica una manera de enfrentarse ante lo inevitable y de tolerar la realidad, una manera también de rebelarse ante lo intolerable que es susceptible de ser transformado.

Como en Cortázar, hay en Bolaño una profunda concepción de la obra artística como un juego trascendente, capaz de superar las estrecheces y limitaciones del racionalismo. Pero también reivindica a otros escritores que han adoptado una postura irónica frente al mundo y un humor con el que se identifica: Pascal y Diógenes, Sergio Pitlor y W. Gombrowicz, este último, sobre todo.

LA GEOGRAFÍA DE LA NOVELA Y SUS PROTAGONISTAS

Como todo gran novelista funda un territorio sobre el que merece el gratuito acto de lúcida locura de W. Faulkner cuando dibujó el mapa de Yoknapatawpha y añadió la leyenda: *PROPIEDAD DE...* e inscribió su nombre. Bolaño funda esa geografía mexicana con rasgo de absoluta originalidad, como una emancipación de la ficción y no como una copia de la realidad refrendada por su fidelidad.

Comentarista de la novela de Barry Gifford *El asunto de Sinaloa*, es al final de esa versión crítica cuando nos explicita el significado del escenario mexicano que ha creado en las más importantes de sus ficciones. Podríamos parodiarle diciendo: ¿qué hay detrás de Santa Teresa y su infernal desierto próximo en el tránsito hacia el país del norte? Y escucharle contestar:

Muchas cosas: la soledad de la frontera, de ese territorio mítico entre Estados Unidos y México, y la soledad de todos los hombres. La locura de los padres que intentan perpetuarse a sí mismos o intentan perpetuar algo que no conocen pero presienten. El orgullo

¹³ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 28.

desesperado de tener al menos algo único y manifestarlo. Los retratos humorísticos hechos de polvo y viento.¹⁴

Aunque los nombres propios puedan ser otros, el escenario de sus obras es siempre esta proyección de sus seres desolados, tristes y desquiciados, de unos protagonistas que se prolongan también en el paisaje.

De esa noción de puzle incompleto surge en buena medida la concepción que Bolaño tiene del género novelístico y también una posible explicación de su narrativa, y hasta una idea del mundo.

Podemos empezar, por ejemplo, por tratar de identificar los atributos del escenario en el que discurren buena parte de sus obras. Su geografía literaria refleja más un destierro del mundo que una ubicación en el mundo. Se vale de nombres y lugares reales, pero para ofrecernos de ellos una imagen que presentimos fantasmal, desolada, irreal. El reflejo de ese mundo exterior –que puede rastrearse en *Los detectives salvajes*, 2666, *El gaucho indomable* o *Nocturno de Chile*– busca, más que retratar el paisaje o captarlo para que lo reconozca el lector, iluminar los rincones más devastados de nuestro interior. El significativo escenario de buena parte de 2666, ese México creado como un sueño infernal, pudo haberlo concebido a partir de algunas lecturas como *El asunto de Sinaloa*, pero tal vez ninguna sirvió para explicar mejor su propia novela que la novela de Cormac MacCarthy *Meridiano de sangre*:

es una novela que narra el paisaje, el paisaje de Texas y de Chihuahua y de Sonora, como si fuera la otra cara de la moneda de un texto bucólico: el paisaje narrado, el paisaje que asume el rol protagónico se alza imponente, verdaderamente un nuevo mundo, silencioso y paradigmático y atroz, en donde todo cabe menos los seres humanos. Se diría que el paisaje de *Meridiano de sangre* es un paisaje sadiano, una paisaje sediento e indiferente regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y con la anestesia, que es como se manifiesta a menudo el tiempo¹⁵.

El paisaje del desierto es crucial en este mundo y ejerce un poder hipnótico, su importancia es la de un símbolo, como lo son el hado, la fatalidad, el destino.

Otro tanto puede decirse de los personajes. Lo humano es para Bolaño inhumano o desquiciado. Psicologías excéntricas, anormales, enfermas. La pieza del puzle es en este caso una ausencia que busca el desequilibrio de lo impredecible. Cuando tiene que hablar de los personajes de *Meridiano de sangre* reflexiona con palabras que definen a los suyos:

Los otros dos personajes de la novela, el juez Holden y el Muchacho, son antagónicos, aunque ambos pertenecen a la misma banda: el juez es un hombre ilustrado y un asesino de niños, un músico y un pederasta, un naturalista y un pistolero, un hombre que ansía saberlo todo y destruirlo todo. El Muchacho, por el contrario, es un sobreviviente, es feroz pero es un ser humano, es decir es una víctima.¹⁶

¹⁴ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 147.

¹⁵ *Entre paréntesis*, ob. cit., p. 187.

¹⁶ *Entre paréntesis*, ob. cit., p. 187.

EL SUEÑO DE LO REAL

Estamos lejos del realismo limitado a la observación de la realidad, que confiaba en la capacidad de la palabra para representar el mundo, que creía en la existencia de lo objetivo. La novela que practican Pitol, Vila-Matas o Bolaño no cree en la objetividad de ese mundo exterior. Y no cree en última instancia en la noción misma de realidad porque nuestro conocimiento de lo real es falso. De ahí, que una de las notas predominantes de su literatura sea la amalgama de lo objetivo y lo subjetivo, de lo visto y lo soñado, de lo pensado y lo imaginado. Y ninguno de ellos afirmaría que lo primero está más cerca de la realidad y de la verdad que lo segundo. En un enfoque muy pertinente Sergio Pitol ha descrito así su concepción de la escritura:

Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente cerrarlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia.¹⁷

Lo conjetural no es sólo la literatura que escriben, sino la realidad que nos circunda, su literatura es explícitamente un ejercicio de escepticismo a propósito de nuestra concepción de lo real. Pitol declara su adhesión entusiasta a las siguientes palabras de Gombrowicz:

Todo lo que sabemos del mundo es incompleto e inexacto. Cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada.¹⁸

Uno de los presupuestos estéticos de los denominados *visceralistas*, que protagonizan *Los detectives salvajes* es “la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad”. El camino que Bolaño elige para lograr esa extraterritorialidad, o una de las maneras más importantes, porque no es la única, consiste en la intromisión de los sueños, es decir, en conceder a lo soñado por los protagonistas tanta importancia como a lo que esos mismos seres viven.

Llegamos así a uno de los puntos paradigmáticos del nuevo estatus de la novela. Hemos venido citando el texto de Pitol que da título a una antología de su obra, “Soñar la realidad”, un texto fundacional y axiomático, un texto que representa la actitud de Roberto Bolaño y de Enrique Vila-Matas también. Cuando el autor de *Los detectives salvajes* habla del modo en que es contado el relato “Enoch Soanes” dirá

¹⁷ Sergio Pitol, *Soñar la realidad*, Op. cit., p. 20.

¹⁸ Citado por Sergio Pitol en *Trilogía de la memoria*, ob. cit., p. 480. Como si de un diálogo de Ferdydurke se tratara leemos en 2666.5:

—No, no, no —dijo la muchacha con gesto de evidente asco—, no creo en ninguna cosa ridícula.

—Tienes razón —dijo Reiter—. ¿Y en los libros?

—Menos todavía.

a modo de elogio: “Las horas siguientes están narradas como un sueño, como una pesadilla, como si Borges hubiera escrito el relato”.¹⁹

En su proverbial texto *El sueño de lo real*²⁰, Pitol nos cuenta a propósito de lo que para él significó la literatura, de su especial intermediación para aceptar la realidad. En su actitud hay primero una fase de desasimiento del mundo y defensa de la intimidad o de aislamiento del mundo gracias a la literatura. Pero para reencontrarse con lo real con “mayor lealtad”. Posiblemente en su idea de la literatura hay un rechazo de lo artificioso, de lo aprendido como mera retórica —él insiste en que literatura y redacción son cosas distintas—. La escritura es para él un ejercicio de búsqueda sincera de verdades profundas que lo obligan a considerar los límites de lo real más allá de lo que supone el racionalismo, el empirismo o el materialismo: “Al hablar de lo real me refiero a un espacio amplísimo, diferente a lo que otros entienden por esos términos y confunden la realidad con un aspecto deficiente y parasitario de la existencia”.²¹

Y en otro de sus textos, “¿Un *Ars Poética*?”, tras defender la afirmación de Henry James de que la novela “no es sino una impresión personal y directa de la vida” explicará que esa impresión abarca un amplio espectro: “Todo lo vivido, los conflictos personales, las preocupaciones sociales, los buenos y los malos amores, las lecturas, y, desde luego, los sueños”.²²

Si algo caracteriza las novelas de estos tres escritores es que todos ellos han abandonado el realismo para hacer que en sus obras narrativas impere una poética del sueño. El sueño como poética narrativa, no sólo como tema, transforma el texto, lo obliga a admitir una nueva causalidad, a contar de otro modo.

Esa causalidad aparece regida por reglas que no son las del mundo ordinario, lo primero que nos atrae de la poética de los sueños es su comportamiento caprichoso, su extrema libertad de combinación, como sugiere Pitol. El sueño no es fácilmente codificable, uno de los principios que lo rigen es el de la imprevisibilidad, el asombro. El sueño principia y termina abruptamente, permanece siempre inacabado. Los motivos son enfocados en él de acuerdo a intenciones poco explicables: no sabemos por qué algo es inquietante, por qué nuestra imaginación se dirige en el sueño hacia algo que nos asusta o nos causa temor. El sueño oculta el significado que porta, cualquier acercamiento a su interpretación no deja de ser un tanteo inseguro. El sueño perdurable no elige asuntos amables, quiere que sintamos su amenaza, la impresión que nos produce es de temor o de angustia.

Puede decirse que el discurso del sueño sustenta una poética abierta más que cualquier otro. Es incomprensible y caprichoso, pero sobre todo, es enigmático e irreductible a un solo significado. Cuando se le interroga por su significado, la con-

¹⁹ *Entre paréntesis*, ob. cit., p. 164.

²⁰ Vid. supra.

²¹ Sergio Pitol, *Soñar la realidad*, ob. cit., p. 15.

²² Sergio Pitol, *Soñar la realidad*, ob. cit., p. 66.

clusión es siempre esta frase de Archiboldi : “Pero tal vez todo esto significa otra cosa. Tal vez, tal vez”.²³

Los sueños tienen una presencia constante en *2666*. Por solo citar un caso, podemos ir a la última de las subnovelas y reconocer su importancia en la biografía de Lotte, la hermana de Archiboldi, quien desde niña alimenta su imaginación de pesadillas que la llevan a presentir la muerte de su hermano cuando este es soldado alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Ya en su madurez, soñará con su hijo Klaus, que ha abandonado su casa paterna para irse a Norteamérica. A esa pesadilla recurrente le darán un nombre ella y su marido: “la pesadilla de la casa de Klaus”. Cuando descubra que su hijo está preso en Santa Teresa acusado de las muertes de varias mujeres, hablará con él, en el curso de una de sus entrevistas, de que ambos han soñado con Archiboldi. Finalmente, Klaus ha soñado en *2666.4* con la llegada de un gigante, ese es Archiboldi, también soñado por su hermana Lotte. Y el sueño se cumple en el final inacabado de *2666*.

Cualquiera que sea el significado de la multiplicidad de sueños trufados en la novela de Roberto Bolaño todos ellos cumplen una misma función que resume así el narrador: “Parecía estar soñando o, mejor dicho, estar rompiendo por un instante los enormes muros negros que separan la vigilia del sueño”.²⁴

El sueño es también una forma de contacto con lo sobrenatural, tal vez su función tradicional en la literatura. En la última de las subnovelas de *2666* un soldado alemán se pierde por los túneles de la Línea de Maginot y va pasando de sector en sector hasta que concluye que ha llegado a un lugar donde nunca ha habido soldados. Piensa entonces que se ha vuelto loco. Se tira al suelo y, mientras duerme, sueña con “Dios en persona”, quien le ofrece sacarle de los túneles a cambio de que venda el alma. El soldado despierta en el sueño y firma un contrato escrito en una lengua desconocida. Se levanta, camina, reza junto a un manzano que se seca. Allí lo encontrarán sus compañeros, ante los que afirmará que vio a Dios en sueños.

EL LECTOR ENFERMO

Una posición borgiana no desdeñaría interpretar la lectura como la creación o la contemplación voluntaria de un sueño. La imposibilidad a veces resaltada por Borges de que dos personas tengan el mismo sueño queda en parte anulada durante el acto de leer. Además podemos entender la escritura como un proceso muy vinculado al sueño. La lectura de *Las ruinas circulares* puede servir para ejemplificarlo, aunque la creación en aquel caso sea un Golem, un discípulo. El narrador habla allí de “amonedar el viento sin cara”, un fenómeno muy próximo a la expresión de Pitol: “soñar la realidad”.

La novela de Roberto Bolaño hace de la lectura un acontecimiento crucial para la existencia de muchos de sus protagonistas, contaminados por la literatura y, en

²³ *2666.5*, p. 1004.

²⁴ *2666.5*, p. 864.

ocasiones, al borde de la locura. La actitud de los personajes se corresponde exactamente con la que encontramos en los textos de Pitol o Enrique Vila-Matas. Este último ha definido la enfermedad como *El mal de Montano*.

Los ejemplos en *2666* rebosan. Toda la primera subnovela gira en torno a la obsesión de los protagonistas por la obra de Archimboldi. En la segunda es Amalfitano quien parece bordear la locura en sus obsesiones literarias. En la tercera, el perturbado es Seaman, ex-convicto cuya vida cambió a partir de la lectura de un compendio de la obra de Voltaire. En la quinta, será Hans Reiter-Archimboldi quien se obsesione con la lectura del diario de Ansky, que a su vez se dejó deslumbrar por la obra de Ivanov. Sólo la cuarta parte permanece al margen de esa contaminación de irrealidad. Porque conviene recordar que el lector que aparece como protagonista nos refleja hasta cierto punto y sugiere nuestra irrealidad, como fácilmente podrá concluir cualquiera tras leer *Magias parciales del Quijote*.

Cabe ver detrás de los ejemplos del narrador chileno un doble plano que continúa, siquiera sea libremente, el papel representado por Carlos Argentino Danieri y por el protagonista del *Aleph*, Borges. A ambos les une la obsesión literaria, pero el uno representa la versión paródica y el otro la perturbadora magia de la creación verbal. Dos papeles intercambiables a poco que los analicemos con la intención de llegar al extremo de su significado, pero admitamos que la diferencia entre uno y otro es la que representan los textos que han escrito. El de Carlos Argentino es montonero y absurdo, además de poseer un valor literario nulo; el del inmodesto Borges, una perfecta obra maestra.

Bolaño nos hurta el lado creativo de sus lectores enfermos de literatura, nos muestra sus reacciones y nos priva de su texto. Pensemos en Cesárea Tinajero, cuyos cuadernos persiguen los “detectives salvajes” sin que logren rescatar una sola página (aunque el narrador, García Madero, los lea finalmente). O en el caso de Archimboldi, del que sabemos los títulos que va publicando, pero el autor no nos da ni el resumen del argumento, ni un párrafo citado a modo de ejemplo.

Aunque tal vez no se nos hurten todos los textos. *2666* tiene una apariencia de obra inacabada, de sueño interrumpido. Pero todo en ella apunta a que hay un narrador no declarado. Es así en el caso de *2666.4*, en el que las historias van surgiendo a modo de informe que alguien redactara. Hay otras ocasiones en que el texto parece manado de la pluma de alguien que escribe. No es una obviedad, el narrador adopta en *2666* la posición de un personaje que resumiera la historia a otro. Su voz está transida de ficción, es decir, de irrealidad. Parece decirnos, esto que cuento es pura invención, es una historia, una novela, algo irreal.

Pudiera ser que esa voz tuviera en la novela la implicación de querer contaminar de irrealidad también la insoslayable cuarta parte, la que nos refiere como informe judicial el modo en que las víctimas desaparecieron y fueron encontrados sus cuerpos, las inferencias y suposiciones acerca de las circunstancias en que fueron asesinadas.

Cuenta Alfonso Reyes –un escritor, como hemos dicho, elogiado por Pitol, Bolaño y– que la literatura puede nutrirse de cualquier saber para que cumpla en la obra de ficción una función ancilar; pero cualquier disciplina tocada por la ficción se desmorona como si de un Midas negativo se tratara, pierde su realidad y se tras-

muta en ficción. En buena medida, el propósito de la literatura que practican los escritores citados propone hacer del hecho literario una parte fundamental de la vida y tan “real” como lo es un suceso, accidente o encuentro casual en la vida de cualquiera. A cambio, lo que entendemos como real va cobrando cada vez más la apariencia de un sueño. Apariencia, esa palabra es clave en el diario de Ansky, que tanto obsesiona a Archimboldi. Ansky sostiene que todo es apariencia, es decir, que todo es falso y nada existe realmente. El conjunto de las peripecias ovilladas en la novela parecen sugerir las variaciones, incrementaciones, dilataciones y digresiones que pueden constituir una narración como *2666* para resaltar su carácter de ficción.

De ahí que sospechemos que todo puede haber sido escrito por Arturo Belano o por Archimboldi mismo. La verdadera literatura siempre tiene el poder de contagiarnos de irrealidad, es decir, de devolvernos a la vigilia con el sentimiento de que nuestro estar en el mundo adolece de precariedad y es, acaso por ello, más precioso e imprescindible.

En un texto titulado *Literatura + enfermedad = enfermedad*, Roberto Bolaño enfrenta con descaro esa caducidad de lo humano. Para un escritor que ha hecho de la literatura una enfermedad, es decir, algo esencial para la vida, el único destino del ser humano es perseguir el misterio a través de la creación, aunque la empresa esté condenada al fracaso:

Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo nuevo, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto²⁵.

Y también:

escribir, obviamente, es lo mismo que leer, y en ciertos momentos se parece a viajar, e incluso, en ocasiones privilegiadas, también se parece al acto de follar, y todo ello, nos dice Rimbaud, es un espejismo, sólo existe en el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen²⁶.

“¡EN DESIERTOS DE TEDIO, UN OASIS DE HORROR!”

La impresión que producen las novelas de Roberto Bolaño es de vertiginoso movimiento, de fugacidad, de constante huida, de inestabilidad. El motivo del viaje contribuye a crear esa dimensión de movimiento perpetuo. Sus personajes están continuamente viajando y los escenarios cambian drásticamente (México, Madrid, Londres, Barcelona). Se trata de un intencionado movimiento que va de un lado al otro del Atlántico, de Europa hacia América y viceversa como significando una superación de dualidades o escisiones. También percibimos ese movimiento en la

²⁵ *El gaucho insufrible*, p. 156.

²⁶ *Ibíd.* p. 155.

cronología, *2666* ensancha su periodo temporal a lo largo de casi un siglo, de principios a finales del siglo XX. La peripecia nos muestra a los personajes como en manos de un destino caprichoso, con encuentros y desencuentros, pérdidas y hallazgos, olvidos y revelaciones. Hans Reiter olvida a su hermana durante cuarenta o cincuenta años y vuelve a su encuentro como si nunca se hubiera ido de su lado. Al dinamismo general contribuye además la presencia de decenas y decenas de personajes, como si el autor no permitiera que el lector pudiera asirse a una trama vertebradora y lineal, un eje estable y seguro. Incluso, aunque la mayoría de los enigmas que va abriendo acaben por explicarse, cuando terminamos la lectura no estamos muy seguros de que la solución nos lleve a la vía principal. Es verdad que Archiboldi es el motivo con el que arranca y cierra la novela pero, acabada la lectura ¿podríamos decir que toda la novela gira en torno a ese escritor enigmático?

Después de tantos hechos, presentimos que su búsqueda ha sido un mero juego, una excusa para adentrarnos por caminos más arriesgados, acaso los que sugiere la relación de más de un centenar de mujeres asesinadas. Además, la vida misma de los personajes que circundan *2666.4* adolecen de irrealidad, desde los intercambios afectivo-intelectuales de los críticos de la primera parte a la excéntrica actitud del profesor hispano-chileno de la segunda, los retales de *road-movies* que componen la tercera o la exagerada y extraña vida de ese escritor que decide rebautizarse con la sombra del nombre de un pintor del género fantástico, Archiboldi.

Es posible que bajo esa agitación de historias y personajes, tras la bulliciosa acumulación de movimientos narrativos, al fondo del impetuoso dinamismo de su inagotable narración haya un propósito de suplantación de la realidad por la intrascendencia y el juego. Enmarcada por las puerilidades textuales o las locuras de los escritores y lectores, *2666.4* permanece como el gran muro de una realidad insoslayable y sólo aceptable si trata de diluirse en la irrealidad que la envuelve.

Ese propósito de suplantación de la realidad justifica los hilos que conexionan unas con otras las obras de Bolaño: el significativo final de *Los detectives salvajes* y *2666* en el mismo espacio literario –el desierto de Sonora, la localidad de Santa Teresa–; la posibilidad de que las notas de los cuadernos de Cesárea Tinajera –cuyo rastro siguen los “detectives salvajes”– apunten la enigmática fecha que da título a la otra novela. Hay también un propósito de ficcionalizarse del autor en sus personajes, trasuntos de su propia biografía –Amalfitano, Arturo Belano–. La ficción incluida dentro de la ficción –los sueños, los diarios– es uno de los más claros ejemplos de ese intento de suplantación de la realidad por la irrealidad del sueño que es la escritura.

La importancia del viaje en la obra de este escritor chileno parece relacionada con la búsqueda poética de sus personajes. Alguno de los poetas preferidos de Bolaño explican el significado de este tema literario. En *Literatura + enfermedad = enfermedad* ha comentado la importancia de la poesía francesa del siglo XIX para transmitirnos el inquietante fracaso que representa la civilización occidental. La ebriedad de Rimbaud, la lúcida interpretación de Mallarmé o el riesgo de aproximación a los abismos de Baudelaire son algunos de sus ejemplos más citados.

De Mallarmé acompaña a Bolaño el grito de uno de sus poemas (*Brisa Marina*): “La carne es triste, ¡ay! Y todo lo he leído/ ¡Huir! ¡Huir!”. El sentido de esa huida

lo encontramos en un poema de Baudelaire donde éste describe el fin de la vida como un viaje en el que nos desasimos de todo, un viaje del que desconocemos el sentido, pero en el que finalmente encontramos nuestra propia imagen, el sueño de lo que somos y no somos proferido como un exabrupto en el último verso del poema:

“¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!”

Una imagen que nos traslada al enigmático final de 2666 con Archiboldi dispuesto al viaje que le llevará a Santa Teresa, al desierto donde habrá de encontrarse con Klaus Haas, el espejismo acaso de lo que es.

BIBLIOGRAFÍA

BOLAÑO, Roberto:

- 1996 *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral (novela).
- 1998 *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas. (Novela).
- 1999 *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas. (Novela).
- 1999 *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama. (Novela)
- 1999 *Amuleto*. Barcelona. Anagrama. “Letra e”. (Novela).
- 2000 *Nocturno de Chile*. Barcelona. Anagrama. Nuevas Narrativas Hispánicas.
- 2002 *Amberes*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas.
- 2003 *Una novelita lumpen y algunos relatos*. Barcelona, Mondadori.
- 2003 *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas.
- 2003 *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas.(Relatos).
- 2003 *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas. (Relatos y textos ensayísticos).
- 2004 *2666*. Barcelona, Anagrama, Nuevas Narrativas Hispánicas.(Novela).
- 2004 *Entre paréntesis*. Subtítulo: *Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos.